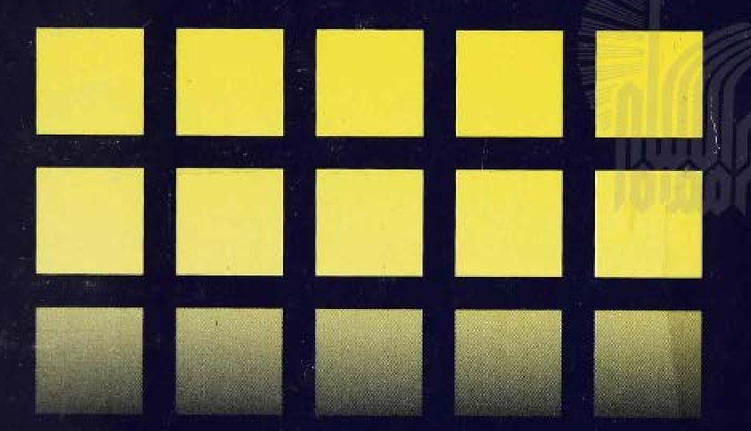
أدبيات



أدب السيرة الشعبية

فاروق خورشيد



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

أدبيات

أدب السيرة الشعبية

فاروق خورشيد



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

إشراف الدكتور محمود علي مكي

أستاذ الأدب الأندلسي - كلية الآداب بجامعة القاهرة

وعضو مجمع اللغة العربية

أدبيات

أدب السيرة الشعبية

إلى رفيق الشباب

والكهولـــــــــــة

الباحـــث الجـــادّ

والـــدّارس الفنّـــان

الدكتور أحمد حسين الصّاوي

مع كل الحب والتّقدير والوفاء لعطائك العظيم .

فاروق خورشيد

١٠ أ شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

الطبعة الأولى ١٩٩٤

رقم الإيداع ٧٥١٧ / ١٩٩٣

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧ - ١٦ - ٠١٤٥ - ٨

طبع في دار نوبار للطباعة - القاهرة

يطلب من: شركة أبو الهول للنشر

٣ شارع شواربي بالقاهرة

المحتويات

أما قبل

فهذا كتاب الكتب في السّيرة الشّعبية العربية - بالنسبة لي على الأقل ؛ فقد صدر لي في هذا الموضوع من قبلُ كتبٌ : « فن كتابة السيرة الشعبية » بالاشتراك مع صديقي الدكتور محمود ذهني ، ثم « أضواء على السّيَر الشعبية » ، ثم « السِّيَر الشّعبية العربية » ، ثم « عالم الأدب الشّعبيّ العجيب » ، ومن حقي أن أضمَّ إليها « الجذور الشّعبية للمسرح العربيّ » ، و « الأصول للرواية العربية » ، كما لعله من حقي - أيضًا - أن أضمَّ إليها ، كتاب في الرواية العربية : عصر التّجميع ، وهو الكتاب الرائد الذي فجّر كل هذه الثورة من الكتب ، ولعله فجر ثورات أخرى من كتب أخرى ، بعضها عرفته ، وبعض لم أعرفه .

آخر الأمر كان إحساسي حين كُلّفتُ بكتابة هذا الكتاب « أدب السيرة الشعبية » أنني في مأزق ؛ فكيف يمكن أن أكتب كتابًا جديدًا تمامًا في هذا الموضوع الذي ألّفت فيه كل هذه الكتب ، إلى جانب كتابة العديد من المقالات في المجلات الأدبية وغير الأدبية ، وكلُّها تتناول هذا الموضوع الذي كان شغلي الشاغل كل أعوام عمري الواعية ؛ ولكنني أحسست أن الذين كلّفوني بهذا الموضوع يحسّون - رغم معرفتهم بكل ما أصدرته فيه وحوله - أنني تناولت الأطراف ولم أهاجم صلب الموضوع بالشجاعة المطلوبة ، والمهمة ، والواردة في الدّراسات الأدبية الجادة .

وقد ظللت فترة في حيرة كاملة : كيف يمكن أن أقدّم دراسة جديدة في هذا الميدان الذي أشبعته دراسة وبحثًا ؟ وتوقّفت ، وعدتُ مرات ومرات ، ولكنني أحسست في لحظة ما أن ما قدمتُه كلّه لم يكشف عن وجه السيرة

الشعبية كأدب ، ربما كشف عنها كعمل شعبيٍّ متميز ، وربما تحدث عنها كجزء من الأدب الشّعبي المبهم القواعِد والأصول ، والذي أحاول أن أتلمّس قواعده وأصوله – وربما حاولت أن أضع محاولة مبدئية في فهم فن كتابة السيرة الشعبية من حيث بناءُ البطل ، وتطور وجوده داخل العمل الرّوائي ، ودوره الأساسي والفعّال في تحريك الحدَث ، وفي صياغته .

وكانت هذه الدراسات (طولية) ، إن جاز هذا التّعبير ، والحقيقة أن كل الدراسات التي سبقت هذه الدراسات كانت (طولية) أيضاً : دراسات الدكتور عبد الحميد يونس عن الظاهر بيبرس والهلالية ، ودراسة الدكتور محمود ذهني عن عنترة ، ودراسة الدكتورة نبيلة إبراهيم عن ذات الهمة . كلها كانت دراسات (طولية) وكانت تنقصنا بشدة الدِّراسات (العَرْضية) إن جاز هذا التعبير أيضاً .

والمقصود بالدراسات (الطولية) هنا : الدراسات التي تتناول السيرة ، من حيث تتبُّع أحداثها ، ونموّ هذه الأحداث ، ودلالاتها . كما تتناول البطل والشّخصياتِ الجانبية ، والمساعدة ، والشّريرة أيضاً ، في حركتها الحياتية مع البطل منذ المولد – أو قبله – وحتى نهايته ، أو امتداداته بعد الموت . وهو ما وفّته الدِّراسات التي ذكرتُها حقّ الوفاء ، ولكن أن تبدأ في دراسة السِّير الشعبية دراسةً (عَرْضيّة) أي دراسةً تتناول وقفاتٍ حول (الوحدات) التي تستعملها السِّير ، وحول الامتدادات الإنسانية التي تُقدِّمها هذه السير ، وحول الارتباطات التاريخية والأسطورية لهذه السير بالموروث الثّقافي الشّعبي العربيّ والإسلاميّ – فهذا ما كان ينقصنا تماماً ؛ لنتعرف على الوجه الحقيقيّ للإبداع الشّعبي في هذه السير . كما أن الدراسات التي تحاول استخراج الوجه الحقيقيّ للإنسان العربيّ مبدع هذه السير ، والرموز التي أضفاها على سِيَره لتعبّر عن واقعٍ عاشَه وعاناه ، وربما لا يزال يعيشه ويعانيه – كانت ناقصة .

هناك بعض المحاولات وخاصة في كتاب « عالم الأدب الشعبي العجيب »

ولكنها كانت تحتاج إلى متابعة واستمرار ، ومن هنا كان مدخلي إلى هذا الكتاب الجديد ، الذي أزعجني عامًا كاملاً - لا هو يريد أن يُلقي بمفاتيحه ، ولا هو يريد أن يطوّع نفسه لإرادة الناشر المرتبطة بمواعيدَ ثابتةٍ ، وقواعدَ راسخةٍ في مسألة التّعاقد والنّشر ؛ ولكن هذه الحيرة وإن استمرت طويلاً ، إلا أنها بعد حين وجدت مخرجها في هذه الفكرة : فكرة الدّراسة العَرْضيّة ؛ ومن هنا كان الحديث عن الفولكلور والإبداع الدّرامي ، ثم عن السيرة الشّعبية ، والإبداعات الشّعبية ، ثم عن البطل في السيرة الشعبية ، ثم عن أدب السيرة الشعبية والخيال العلميّ المعاصر ، ثم عن الشعر في السِّيَر الشعبية . إنها محاولة لربط السير الشعبية بعمقها الفولكلوريّ من ناحية ، وبارتباطاتها الإبداعية الشعبية من ناحية أخرى ، كما هي محاولة لربطها بالإبداع الأدبي العربي المتّصل من ناحية ، وربطها بالإبداع الدّراميّ المعاصر ، وهو أدب الخيال العلميّ من ناحية أخرى .

لقد اقتضى هذا قراءةً مركّزة وعميقة للسير الشعبية المعروفة حتى الآن ، كما اقتضى قراءةً لكتب التاريخ والأخبار ، وكتب الأدب العربيّ ، وكتب المجمّعات الأدبية والشعبية أيضا ، كما اقتضى - أيضًا - صلة وثيقة بالإبداع المعاصر المرتبط بنفس المصادر ، والرؤى الإبداعية .

ومن هنا تكوّن منهجٌ (عَرْضيٌّ) يمكن أن يضيف إلى الرُّؤى (الطولية) بعضَ الأشياء ؛ فكل هذه القضايا كانت تحتاج إلى من يقتحمها ليضيف إلى رؤيتنا للعملية الإبداعية في السير الشعبية أبعادًا أكثرَ عمقًا من مجرد تتبُّع جداول المكوِّنات ، والعناصر البشرية المشاركة ، وحركة البطل ، والأبطال المساعدين ، والأبطال الشّريرين - وهم أيضًا لم تكن رؤيتهم الاجتماعية والسياسية واضحة في أذهاننا معشر دارسي الأدب الشعبيّ والفولكلور .

إن الدّارس العاديَّ يعاني معاناة كبيرة في التّركيز على مصادره ، وفي فَهْم ما تشي به المراجع والمصادر من حقائق ، أو افتراضاتٍ علمية أو نقدية ؛ ولكن الدّارس المتخصّص تصل معاناته إلى حدّ المرض ، أو المعاناة المرضيّة بمعنى أصحّ

– وهذا ما أصابني به هذا الكتابُ ، ولستُ أعرف كتاباً أوجعني كهذا الكتاب رغم عدد الكتب الوفير الذي قدمتُه للمكتبة العربيه بعامة ، والشَّعبية بخاصة ، ولكن النتيجة كانت تستحقُّ كل هذا العناء ، وكان رخيصاً من أجلها كل هذا العناء .

فأنت تريد أن تكون دارساً للأدب العربيّ ، وللأدب الشعبيّ العربيّ ، وللفولكلور بعامة ، كما أنك تريد أن تكون ناقداً فناناً ، يحسُّ بنفس كلمة الإبداع في السيرة الشَّعبية ، كما أنك تريد أن تكون مبدعا ذوّاقة في نفس الوقت ، تضع نفسك مكان المبدِع ، وتتخيل أحلامه ورؤاه ، وطموحاتِه الفنية .

كلٌّ هذا معاً في وقت واحد ؛ ولكنه فرضٌ واجب على مَنْ يريد أن يقدِّم جديداً في حقله .

ولست هنا أعتذر لأحد ؛ فالكتاب وقد اكتمل اعتذارٌ وحده عن كل تقصير في المادة أو النَّتائج ، أو الزمن الذي كان متاحاً له ؛ وهو نفسُه سعادةٌ للكاتب أنْ أحسَّ أنه أنجز شيئًا كان من صميم أحلامه .

كل أملي أن يكون هذا العمل مقدمة لأعمال أخرى تزيد ثراءنا في الرؤية ، ومقدرتنا على المتابعة والفهم ، وتُثري أدواتِنا في اقتحام هذا العالم الثَّريّ الخصب الذي يحتاج إلى أجيال من المتبتِّلين في محرابه ؛ ليكشفوا لنا عن أسراره ، ويتيحوا لنا ذخائره وكنوزه .

وما زال هذا النَّبع ثريا ومعطاءً للدّارس والمتلقّي على السَّواء ، ولعله أكثر وعداً وإغراءً للمبدع العربيِّ المعاصر الذي ينبغي أن يرتاد المنهل ، ويدخل دنيا المغامرة ، والمعرفة والصّبر ، إن أسعفته الأدوات ، وأتاح له إيقاع العصر .

فاروق خورشيد

سبتمبر ١٩٩٢

الفصل الأول

الفولكلور والإبداع الدّراميّ

منذ نال جبرييل جارثيا ماركيز عام ١٩٨٢ جائزة نوبل في الأدب ، قفز سؤال هامٌّ إلى دنيا النَّقد الأدبيّ المعاصر ، هو : إلى أيّ حدٍّ يستطيع الكاتب أن يغترف من مأثوره الشعبيِّ الخاصِّ به وبثقافته ، ويظلَّ تعبيره الأدبيّ مشاركاً في إيضاح الرؤية الإنسانية عن الإنسان في كل مكان من هذا العالم ؟ إن الزَّخْمَ الذي زحف به المأثور الشعبيُّ إلى أدب ماركيز أكَّدَ أصالةً محليَّة ، وعمقَ جذور هذه الأصالة المحلية ، ومع هذا فهي لم تَحُلْ بينه وبين المكانة الكبيرة التي أحرزها في دنيا الرّوائيين العالميِّين ، إلى أن تأتي جائزة نوبل لتؤكِّد هذه العالمية وتزكّيها .. ثم جاء فوز وول سينكا من نيجيريا عام ١٩٨٦ ، ونجيب محفوظ من مصر عام ١٩٨٨ ، وهما روائيّان ينسجان حياةَ بلادِهما المحلية نسيجاً دراميا يُثري فن الرواية العالمية بعِطر خاصٍّ ، كان المفروض أن يتنافر معه ، فإذا به يجد فيه المبرِّر لوضع الاثنين على قمة العمل الرّوائيّ العالميّ ، كلٌّ في سنةِ فوزه بنوبل . ونجيب محفوظ بالذّات يقدِّم لنا صورة درامية للحياة في حيٍّ شعبيٍّ قاهريٍّ في مطالع هذا القَرن ، بكلِّ ما لها من خصوصية ، وبكل ما فيها من موروث شعبيٍّ ، وممارسات فولكلورية تضربُ أعماقُها إلى جذور الحياة القاهرية ؛ لتستخرج أقصى ما فيها من سمات ، وأكثر ما في سلوكها من موروث فولكلوري ، يمثِّل ثقافة متَّصلة ، وتقاليدَ مستمرَّة ، لها خصوصيةٌ قد تغيب عن الذين لم يعيشوا القاهرة ، ولم يعرفوا أهلها في تلك المرحلة من حياتها الطويلة والممتدة .

ونستطيع أن نجد هذه الظاهرة واضحة في الأدب الزّنجيّ الذي بدأ يأخذ مكانًا مرموقًا في دنيا الأدب الأمريكي من ناحية ، وفي الأدب العالمي كله من ناحية أخرى ؛ فالروائيون الزنوج في أمريكا يكتبون وعيونُهم مفتوحة على حاضرهم المعاصر ، بينما أقلامهم تنبض بنَبْض الموروث الزنجي الفولكلوري المعاش ، والمرتبط ارتباطًا جذريا بالميثولوجيا الزّنجية التي جاءت معهم عَبْر البحار من عمق إفريقية السّوداء .. وسنجد هذه الظاهرة واضحة في أدب الرّوائية الزّنجية الأمريكية توني موريسون كلّه ، وهو أشدُّ وضوحًا في روايتها العالمية الشّهيرة « محبوبة »[١] التي ترجمها الدكتور أمين العيّوطي إلى العربية مؤخّرًا ؛ فالرواية تقوم أساسًا على المزج بين الواقع المعاش ، وبين الأسطورة القديمة المتوارثة ، وتُدخِل عالم الخيال في عالم الواقع ، بحيث يتحوّل الواقع – أو يكاد – إلى خيال تُغلّفه الاستدعاءات الشّعبية ، والتّقاليد الموروثة من الجذور الزنجية الأولى ، والفولكلور المعاش في أوساط الزنوج ، الذي غدَا جزءًا لا يتجزّأ من وجودهم الثّقافيّ حتى اليوم .

وكلُّنا يذكر مسلسل « الجذور » ، والرواية نفسها التي حظيت كمسلسل تلفزيوني ، وكرواية مطبوعة برواج عالميّ فاق كل الحدود – وهي أساسا تتحدّث عن هذا الرّباط السّري بين واقع مُعاشٍ الآن في أمريكا ، وبين جذور ضاربة في عمق التاريخ الشّعبي الأمريكيّ ، الذي يسجّل مراحل التّواؤم في حياة الزنوج بين العبودية ، ومحاولة التّحرُّر ، ثم الوصول إلى الوجود الإنساني المتكامل داخل مجتمع يرفض – منذ البدء – وجود الزنوج كعنصر إنسانيّ ، له حقه في الحياة الكاملة ، وحقُّه في الوجود الإنساني داخل مجتمع البيض السادة الغزاة ، والنّخاسين والمستعمرين . وكان لابد أن يظهر هذا الأدب المستمدُّ أساسًا من الفوكلور الزنجي ليرسي قواعد الفهم لمعنى المعاناة الإنسانية التي مرَّ بها هذا القطاع العريض من أبناء المجتمع الأبيض ، أعني قطاع

الزُّنوج ، ثم ربما أعني - أيضًا - قطاع المولّدين ، وقطاع الملوَّنين الذين عانَوا غِلظَة المجتمع الأبيض وتعاليه الأجوف ، وغرورَه المتَدَنّيَ - حتى استطاع أن يفهم وأن يعيَ أنه ليس وحده سيد الكون .

ولم يكن من الممكن أن تتم هذه اليقظة إلا من خلال الأعمال الدرامية التي توالت على الأدب الأمريكيّ والعالميّ ، في صورة أعمالٍ مسرحية أو قصصية أو روائية تُثبت هذه القضية وتُبرزها أمام الضمير الأمريكيّ من ناحية ، وأمام الضّمير العالميّ كله من ناحية أخرى . ثم جاءت وسائل الإعلام الحديثة، فحوَّلت هذه الأعمال الدّرامية المكتوبة إلى أعمال روائية مشاهَدَة ومسموعة ، عن طريق السينما والإذاعة والتلفزيون ، فدخل تأثيرها إلى عالَم الناس ، أي تجاوز تأثيرُها عالم المثقفين إلى عالم المتلقّين من كل الأعمار والثّقافات ، والأوساط الاجتماعية ، فأثّر بهذا في كل صُنّاع القرار الاجتماعي والسياسي معًا .

وتَمكّنت الرسالة الفنية والثقافية من تجاوز أثر الإعلام الموجَّه - الذي كان يؤكّد التّفرقة العنصرية ويزكّيها - لتُدخِل إلى قلوب وَ وِجدانات كل الناس معنى الارتباط الإنسانيّ الأكيد ، ومعنى المساواة الإنسانية عبر اللون والتفرقة العنصريـة والجنسيّة ، ولتُرسيَ سلامًا طال انتظاره ، وطال - أيضًا - تأصيله ، بين معنى التّآخي الإنسانيّ من ناحية ، ومعنى الانتماء الواحد - رغم اختلاف العنصر واللون - إلى وجودٍ حضاريٍّ موحّد ومتكامل وأكيد .

والفضلُ في كل هذا يعود إلى ارتباط التّعبير الدّرامي في كل شكل من أشكاله بالضمير الشعبيّ في آلامه وآماله من ناحية ، وبالضمير الشّعبيّ في موروثه القوليّ المتداوَل ، الذي يعكس هذه الآلام والآمال على مر العصور من ناحية أخرى . وهذا الموروثُ القوليُّ الذي يُشكّل ثقافة الإنسان وخبراتِه المتداولة من جيل إلى جيل ، ومن مكان إلى مكان - يتكوّن مِنَ الفولكلور والأدب

الشَّعبي . وقد تعمَّدنا التَّفرقة بين المصطلحين [٢] لأننا نحتاج إلى هذه التَّفرقة الواضحة ما دُمنا بصدد الحديث عن الإبداع الدّراميّ ودورِ هذا الموروث القوليّ الشَّعبي بِشقَّيْهِ في إثرائه عطاءً ، وشكلاً ، وموضوعًا على السواء .

الفولكلور

الفوكلور في العالم كله [٣]، وعند كل شعب من الشعوب على حِدَة – هو وجودها الثقافيُّ التِّلقائيُّ الموروث ؛ إذ هو حصيلة نشاطها العمليِّ والفكري القائم على استغلال ظروف البيئة والمناخ ، والمتأثر مع البيئة والمناخ بعوامل النَّحت الاجتماعي والتَّغيُّر السياسيّ ، والنُّمو الاقتصاديّ معًا . فنحن أمام البيئة كما صاغها الإنسان ، وكما طوَّعها ، ثم كما تأثر بها وتفاعل معها ؛ لتكون حصيلة هذا التأثر والتفاعل في عطاء ماديٍّ ، وفي عطاء قوليٍّ ، يُمثِّل حركة نموه الفكريِّ والسلوكيِّ والحضاريِّ جميعًا .

والحياةُ الإنسانية منذ بدء إحساس الإنسان بنفسه وإدراكه لما يحيط به من مؤثرات ومكوِّنات – اتَّسمت بالتَّساؤل المستمر ، وقامت على الرغبة في المعرفة؛ فالمعرفة كانت – وتكون دائمًا – سلاح الإنسان الوحيد للتغلُّب على العقبات التي تحول دون إكمال سيطرته على مراكز الغذاء والكساء والحركة ، وهي أيضًا سلاحه الوحيد الذي يستعمله في تطوير حياته وتحضيرها ، ودَفْعها إلى الأمام . وهذه المعرفة تركَّزت حول ذاته أولاً في مرحلة الكهوف وأعالي الأشجار ، ثم تحركت حركة طبيعية لتتركَّز حول الآخرين ، حيث تحرَّك الإنسان من المرحلة البُدائية الأولى إلى مرحلة تكوين الأسرة ، والارتباط بالآخرين . ومعنى هذا أن غريزة حب البقاء ارتقت من كونها مجرد الإصرار على بقاء الإنسان كفرد ، إلى مرحلة الإصرار على بقاء الإنسان كمجموع . وهي مرحلة ارتقاءٍ عرفتْها مع الإنسان كلُّ الحيوانات الأخرى ، فهي لا تميز الإنسان عن غيره إلا بأنه ارتقى بغريزة حب البقاء المجردة ، إلى غريزة حب

البقاء الأعلى والأحسن لأبنائه ، وللأجيال الجديدة من مجتمعه الصغير .

ولعل التّركيب العضويّ للإنسان – الذي اختصّه به الله سبحانه وتعالى – كان هو صاحب اليد الطولى في لحظة الافتراق هذه ، التي غادر فيها الإنسان عالم الحيوان إلى النهاية ، وتميّز بوجود خاص به ، يربطه بمعنى التّطور الدّائم، والرُّقيّ المستمر . إن هذه اللحظة الفاصلة في تاريخ الإنسان هي أهم لحظة في تاريخ البشرية كلها ؛ فهي التي جعلت الغد أهمّ من اليوم في الوجود البشريّ كله ، وهي التي رسمت التاريخ الحضاريّ للإنسانية ؛ فعلى حين لا يزال الحيوان يكرر فعله الغريزيّ التّلقائيّ الذي ولد ليمارسه بتكرارٍ لا ملل فيه منذ لحظة ظهوره على الأرض – حتى اليوم – تغيَّر الفعل الإنسانيُّ ، وحاول الإنسان ألا يكرر نفسه ؛ بل حاول أن يجعل من هذا التكرار المحدَّد استمراريةَ غدِه بما هو جديد ؛ ليدفع حياته وحياة الآخرين دفعة جديدة تَفْصِله عن الفعل الحيوانيّ وتكراريته النّمطية الثابتة .

وفي هذا لعب الإدراك والتّساؤل والمعرفة أدوارًا متعاقبةً وهامة في النمو الحضاريّ . أما الإدراك فهو لحظة الإحساس بالمتناقضات في وجوده : الحياة والموت في كل مظاهر الحياة حوله ، النّور والظُّلمة في تكرارهما اليوميّ والأبديّ ، الحر والبرد في تعاقبهما السّنويّ المستمر . ولعل متناقضة أخرى سبقت كلّ هذه المتناقضات إلى إدراكه ، هي الجوع والشّبع ، والرّيُّ والظمأ . ومن إدراكه أن حياته والدنيا حوله تقوم أساسًا على التّناقض ، بدأ يتسم إدراكه بطابع الدرامية ، أو بمعنى خَلْق الصورة التي تحمل في وجودها الأساسيّ الطرفَيْن المتناقِضَيْن ، وتقيم الصراع بينهما تحقيقًا لمعنى الحياة ، وتطويرًا لهذا المعنى ، وارتقاءً به .

ودار فكره كلُّه في جدلية مستمرة ، يحدِّدها سؤال لا يتوقَّف . ومن هذه الجدلية انبثقت أمامه فكرةُ الظاهر والباطن ، فإن كان هو يمثِّل ظاهر الحياة فلا

شك في أن للحياة باطناً لا يظهر أمامه مجسَّداً ؛ ولكنه يحسٌّ به بصفة مُلِحَّة ، ويدركه في آثاره الغامضة على مسيرة حياته من ناحية ، وعلى مسيرة الطبيعة من حوله من ناحية أخرى ؛ فهو يزرع وفجأة يأتي الفيضان فيغرق زرعه ، أو تأتي العواصف فتدمِّر ما شاد وبنى ، وهو صحيح معافًى ويأتي المرض ليحطم جسده ويصيبه بالآلام والعلل ، وهو يخرج للصيد وقد يصادف صيداً حسناً ، وقد يعود خاويَ الوفاض من رحلته .

ما الذي يسبب كل هذه الأشياء المفاجئة التي لم تكن أبداً في حسبانه ، ولَمْ يقدِّر لها أمر وقوعها لأنه لا يعلمه ؟ هناك - إذاً - قوى أخرى في الكون تسبِّب العواصف والأمطار الغزيرة والبرق والرعد والفيضان والجفاف والمرض والموت . كما أن هناك قُوى أخرى في الكون تسبب الأمطار التي تَروي الزرع، وتسبب الدِّفء والحرارة اللازمة له لكي ينمو ، وتسبب الريح المواتية للسفن لتسير في البحار ، وتُحدِث الصحة وتبعث الحياة ، وتحمي الصائدين والمرتحلين وسط الصحراء .. حتى هذه القوى المستجِنَّة والمختفية التي تتناقض مع وجوده الظاهر والمعلَن كانت تحمل في وجودها عنده تناقضاً واضحاً ، فهي قوى خَيِّرة تفيده وترعاه من ناحية ، وهي قوى شِرِّيرة تضرُّه وتؤذيه من ناحية أخرى .

وقد حاول أن يتوازن في موقفه من القوتين بأن يسترضي القوى الخيِّرة، ويتجنَّب شر القوى الشِّريرة . وفي الحالتين قدَّم لهما القرابين ، وأقام لهما الصلوات ، وشيَّد لهما المحاريب والمعابد ، وعيَّن الكهنة الذين يتخصَّصون في الاتصال بهما والتَّعرُّف على ما يرضيهما ، أو ما يجنِّب الإنسان شرَّهما ؛ فبدأت العبادات الوثنية القديمة بكل صُوَرها وأشكالها المتعدِّدة ؛ فالإنسان في جهله بطبيعة القوى المستجِنَّة المؤثرة فيه عبدَ ما أحبَّه منها ، وعبد ما خافه منها على السَّواء ، ورمز لكل قوة من هذه القوى بالرُّموز التي تصوَّر أنها تجسِّدها رغم اختفائها عنه ، وتحقِّق لها وجوداً ما ملموساً ، يستطيع أن يحسه ويلمسه أو يراه .

وعلى هذا فقد كانت الدِّيانات البُدائية في حقيقتها محاولةً من الإنسان لِلتَّوازن ، بين القوى التي لا يراها ، والتي كان يجهل حقيقتها أو طبيعتها ؛ فهو منذ إدراكه الأول يحس أنه يعيش في عملية درامية دائمة . وقد حاول عن طريق الكهنة الذين حدَّدوا الطُّقوس والعبادات والأضحيات أن يجعل قوى الخير تناصره ضدَّ قوى الشَّر ، وأن يُدخِل هذه القوى الرحيمة به والمتعاطفة معه في معركة ضد القوى العدوَّة التي تتربص به ، بكل ما يشيده ويبنيه . وتحوَّلت طقوس المعابد تدريجيا إلى تخيُّلٍ لِما يحدث في هذا العالم غيرِ المرئيِّ من الإنسان ، من صراعات بين رموز الخير ورموز الشر ، يلعب فيها الإنسان إمّا دور المحور الذي تتركّز حول أمنه وسلامه كلُّ هذه الصِّراعات ، وإما دور المتعاطِف مع القوى الخيّرة في معركتها الشَّرسة ، والمسانِد لها بكل ما تخيَّل أنه يساعد هذه القوى على الإفلات من مكائد قوى الشر المتربِّصة بها وبه معاً .

ومن خلال هذه الصراعات المتخيَّلة أوجد تفسيرَه للظواهر التي لم يجد لها تفسيراً ، كما أوجد تعليله لبعض العلاقات المتشابكة التي خرجت عن مدى إدراكه وعلمه وفهمه : حكاية الموت والحياة ، وحكاية النَّبات وارتباطه في غرسه ونموِّه وحَصاده بفصول السنة ؛ بل وحكاية فصول السنة المتعاقبة بأجوائها المختلفة ، وحكاية الشمس وشروقها لِتُحدِث النهار ، وغروبها لِتُحدِث الليل ، وحكايات أخرى كثيرة لا عدَّ لها ولا حَصْر .

ومن هذه التَّصورات التَّفسيرية والتَّعليلية التي حاول بها الإنسان أن يفكَّ مغاليق هذا العالم المجهول تكوَّنت الأساطير [٤] ، التي هي الحكاية القولَّية لِما يحدث في المعبد من طقوس لهذه الآلهة الوثنية الرّامزة لِلقُوى المجهولة : الخيِّرة والشِّريرة معًا .

إن هذه الطقوس التي أمدَّتْنا بأول نصوصٍ شِفاهيَّة ، وحركيَّة تجسيديَّة – هي نفسها التي أدخلتِ الإنسان عالمَ الفنِّ الرَّحب ؛ ليبدأ دنيا من الإبداعات

الفنية : قوليَّة أو حركيَّة أو تجسيديَّة يحاول بها أن يحاكي الكون من ناحية ، وأن يقدِّم رؤيته لهذا الكون ، وللعلاقات المتشابكة التي تتحكَّم فيه ، وتؤثر في وجوده الحيِّ المتجدِّد من ناحية أخرى . فالطقس المعبديُّ كان يحاول أن يجسِّد حركة الآلهة في صراعاتها وعلاقاتها ، كما كان يحاول أن يجسِّد الآلهة في فِعْلها الخيِّر أو الشرِّير ، وهذا التَّجسيدُ اعتمد على التَّخْييل أو على الحركة المسرحيَّة البسيطة التي تؤدِّي إلى إبراز ما يريده الكهنة من معانٍ رمزية ، وهذا بدوره خلَق الملابس ، والديكور ، وخلَق الرّسم والنّحت ، وخلَق الإيقاع والموسيقى والرَّقص والغناء .. هذه الفنون كلُّها كان لا بد أن توجد لِيتمَّ الطقس المعبديُّ بشكله الاحتفاليّ الذي يُؤدِّي دوره الهامَّ في التقرُّب إلى الآلهة ، التي تُقدَّم لها القرابين في لحظةٍ درامية معينة من أحداث الطقس - أو من الفعل المسرحيّ الذي يتم أمام المحاريب في المعابد .

ونحن نستطيع أن نعتبر الأسطورة بهذا تَخْييلاً للدّراما الكونيَّة ، أو محاولةً لفهمها فهماً روائيا ، إن قام على التَّمثيل في مراحله الأولى فقد ثَبَت بعد هذا في نصوص الأساطير المتداولة شفاهيا ، التي كوَّنت الوجود الأول للفولكلور القوليّ الذي عرفته الشُّعوب ، وكوَّن اللبنة الأولى في مأثورها القوليّ الشعبيّ بعامة ، كما كان الأساس الذي قامت عليه آدابها الشعبية بعد ذلك .

وقد وَلَّدت عادةُ الحَكْي عن الآلهة عادةَ الحكي عن ظواهر الطبيعة نفسِها : بحيوانها ونباتها ، بغاباتها وأنهارها وبحارها وصحاريها ، وتولَّدت مجموعة من المعلومات حول هذه الظواهر الطبيعية تنقُل خبرة الإنسان بها ، ونتيجة تعامله معها ، ومجموعة المعارف التي حصَّلها عنها بالمشاهدة والرؤية ، وأكملها بالتَّخيُّل والافتراض ؛ ومن هنا جاءت هذه المعارف مليئة بالخيال والمبالغة ، واختلطت فيها الحقائق بالأكاذيب ، وتلاحمت المعلومة بالمخاوف والادّعاءات فغدَت هي بنفسها في تناقلها الشّفاهيّ الدّائم فولكلوراً حيا ، يرسُم ثقافة

الإنسان في مرحلة مبكرة من عمره الواعي ، ويرسُم تجاربه مع الطبيعة ، وما حصّله من معرفة عنها ، وما أضافه إليها من مرحلة إلى مرحلة ، ومن عصر إلى عصر ، ومن بيئة إلى بيئة .

وارتبطت هذه المعلومات أيضا بالخوف من المجهول ، وبالإحساس بالضّآلة أمام هذا الكون الواسع الرَّحب ، وبمحاولة خَلْقِ دورٍ للإنسان نفسه يشارك به في اقتحام هذه الدنيا المجهولة له .. الفولكلور هنا ربط بين المعرفة الضّئيلة التي حصّلها الإنسان ، وبين عالم الأساطير الذي اتّسع وتكثّف ، وكثُرت فيه المقولات التي دخلت في يقين الإنسان كحقائقَ لا يشكُّ فيها ؛ ومن هنا جاء فولكلور الطبيعة – أيضاً – ممتلئاً بالخوارق والأحداث الشّاذّة ، (٥) كما كان ممتلئاً بالجِنِّ وأنواع الحيوانات المخيفة التي جسّدت قوى الشّرّ والأذى .

وتلاحمت بهذا مجموعةُ الفولكلور الكونيِّ بمجموعة الفولكلور الأسطوريِّ لترسم دراما علاقةِ الإنسان بقوى الطبيعة التي يُعايشها ، كما رسمت الأساطيرُ من قبل دراما علاقةِ الإنسان بالقوى الخفيّة . وظهرت حكايات الصّيد والرِّحلات والمغامرات في البلاد المجهولة والجزر المجهولة ، ومغامرات البحار وما في عالمها العجيب من مخلوقات من صُنع الخيال ، أو حوَّر في صُورها الخيالُ والوهم ، مع ارتباط دائم بالقوى الخارقة والجن والسِّحر والسَّحرة ، وسجلت مجالس السّمر في ليالي الشتاء الباردة تحلُّقَ القبيلة حول حكّاء يحكي ما قام به هو بالفعل ، أو ما حفِظَه ممّا قام به آخرون ارتحلوا وعادوا .

وغُلّفت هذه التَّجارب الإنسانية بالروح الدِّرامية التي تسجل التَّضـادَّ والتّناقض ، وتركِّز دائماً على الإنسان في سعيه لمعرفة العالم مِنْ حوله ، وسعيه لتحقيق وجوده في هذا العالم .(٦) وشكّلت هذه الحكاياتُ الرصيدَ الأكبر من فولكلور كثير من الشعوب ، وخاصّة الشُّعوب الرَّحالة منها ، وهي الشعوب التي أرغمتها ظروف البيئة الاقتصادية التي تعيشها بحكم فقر البيئة وإجدابها على

الهجرة طلباً لتوسيع الرزق ، والعودة بخيرات لا تتوافر في البيئة الأصلية . وقد أدَّت هذه الهجرات – أيضاً – إلى مزج فولكلور الشّعوب بعضه ببعض ، وانتقال بعض العطاء الشَّعبيِّ من بلد إلى بلد ، ومن شعب إلى شعب ؛ فقد كان هذا الانتقال أولَ مَزْج ثقافيٍّ بين أبناء الإنسانية في كل مكان ، لتحقيق نوع من التَّواصُل الثقافيِّ ، والتَّشابهِ في المُعطى الدِّراميِّ عند الشعوب التي حقَّقت هذا اللون من الاحتكاك القائم أساساً على الهجرة السِّلمية أحياناً ، والحربية أحياناً أخرى .

وقد جسَّدت مخاطرُ الهجرة ومخاطرُ الحرب معًا أنواعًا من المآسي التي أدخلتْ عنصر التِّراجيديا إلى هذا الحَكْي الدِّراميِّ الفولكلوريِّ ، وأصبحت حكاياتُ الغربة ، والفَقْد ، والموت في الحرب ، والعجز الجزئيّ أو الكلِّي ، والأسر والعبودية – تخلق إضافة جديدة في هذا الموروث الفولكلوريّ ، يجعل من حكايات الخوارق والجانّ ، وأنصاف المعلومات المستكمَلة بالخيال مجرَّدَ خلفيَّةٍ للأحداث العنيفة والمعاشة بالفعل التي تمثِّلها هذه المأثورات الشَّعبيَّة .

ودخل العنصر الإنسانيُّ بكل ثقله إلى دنيا الفولكلور ، فبدأت تبرز غرائز الطمع والأثَرة والقَسوة والجِنس ، كما بدأت تبرز عواطف الحبّ والحقد والانتقام والخوف والضَّياع والمرارة والحزن ، كما بدأت تبرز عادات الأخذ بالثأر والكرم والتَّساند ، والانتماء إلى القبيلة ، والأسرة والمجتمع الأكبر . وقد أفرز هذا كلُّه عطاءه في الفولكلور الذي بدأت التَّجربة الإنسانية بكل أبعادها العملية والغريزية والعاطفية والمكتسبَة تُشكِّل عمقًا جديداً يُثريه ، ويقترب به تدريجيا نحو المضمون الدِّرامي الأكثر زَخْماً وتشابكًا وتعقيداً .

وفي الوقت نفسه كان الإنسان يضيف إلى موروثه الثَّقافيِّ تجاربَه اليومية المعاشة في تعامله مع الأشياء ومع الآخرين ، مسجِّلاً انتصاراتِه الحضارية الهادئة ، حين استعمل معطيات الطبيعة مِن حوله من حيوان وجماد ؛ ليقيم

حياته ، ويُعطيَها القدرة على الاستمرار والاستقرار . كانت حياته – أول الأمر– تقوم على الطعام المتوفِّر ، الذي تقدِّمه الطبيعة بلا جهد منه ، وبلا مقابل : ثمار الأشجار ، وحيوانات الغابة ، وطيور السماء ، وأسماك البحار والأنهار ؛ ولكن كل هذا الطعام كان مهدَّداً دائماً بأن يصبح غيرَ صالح لاستعماله الدائم واليوميّ ؛ فكل هذه الموادّ – الخام – غيرُ قابلة للحفظ لمدة طويلة ؛ إذ هي تتعفَّن بمجرد نضجها أو ذَبْحها ، ومن هنا دخلت التَّجربة الإنسانية بُعداً جديداً هاما ، مِن مُنطلق محاولته الإجابة عن سؤال : كيف يحتفظ بغذائه صالحاً لأكبرِ وقت ممكن ؟ ومن هنا دخل الإنسان عالَم الرعي ؛ ليحافظ على ثروته الحيوانيَّة من التَّلف لحين الحاجة إليها ، كما دخل عالم الزراعة ؛ لينتج ثروته الزراعية في مواعيدها الملائمة ، وليحفظها في الصَّوامع في أصلحِ الحالات التي تكفل استمرار وجودها الصّالح أطولَ وقت ممكن .

ولم يكن هذا متاحاً للإنسان إلا إذا عرف العمل الجماعيّ ؛ فلا بد من تضافر أكثر من مجهود فرديٍّ لرعي الحيوانات وصيانتها وتطبيبها ، وتوفير المرعى والماء اللازمَيْنِ لها ، والدفاع عنها آخر الأمر أمام الأيدي التي تُريد أن تمتدَّ إليها بالسرقة في حالة الحيوانات ، وبالاستحواذ والاحتكار في حالة المرعى والماء . وكذلك لا بد من تضافر أكثر من مجهود فرديٍّ لزراعة الأرض وتسويتها ، ومراعاة النبات وموالاته بالسُّقيا والرِّعاية الدائمة ، وحفظه من عناصر الإتلاف أو الجفاف ، وحَصْده آخر الأمر ، وبناء الصَّوامع للاحتفاظ به ، والأدوات الكفيلة بتحويله إلى موادَّ صالحةٍ للغذاء اليوميّ للإنسان .

وهذه النّقلة الخطيرة من حياة الفرد إلى حياة الجماعة هي البدايةُ الحقيقية لرحلة الحضارة الإنسانية على ظهر الأرض ، وعلى الرغم من أن الوجود الجمعيّ للأحياء على الأرض ليس ظاهرة يختصُّ بها الإنسان وحده ، إلا أن الإنسان وحده هو الذي سجَّل في فولكلوره رحلتَه من الحياة المنفردة البُدائية ،

إلى الحياة الجمعيَّة الثَّرية بعطائها العملي والوجداني على السّواء .. سجَّل عن طريق الرسم البدائي فوق جلود الحيوانات وقطع الخشب والعظام هذه النّقلة من عالم الأثرة إلى عالم الانتماء ، ومن دُنيا التَّوحد إلى معنى التَّعاضد والتَّكافل لمعرفة الحياة وإثرائها وتجميلها .

وعكس الفولكلور الماديّ من متبقّيات المصنوعات البُدائية الأولى ، من أدوات الحياة والصيد والزراعة – جهدَ الإنسان البُدائي الخارق في تطويع الوجود الماديِّ حوله لإرادته ، وجهده البنّاء في استغلال كل موجودات الطبيعة للإبقاء على حياته ، وحياة الجماعة التي ينتمي إليها ، كما سجَّل صراعه الدراميَّ في الانتقال من مرحلة تكثيف جهوده للنَّفع وحده ، إلى تطوير هذه الجهود لِتَعكس حسَّه الجماليَّ الذي انعكس على أدواته الحياتية النفعية فجمَّلها وزيَّنها، منمِّيًا قدراتِه الأخرى المكنونة فيه ، من خيال وعاطفة ، وشوق إلى الجمال ؛ فاتَّسمت مصنوعات هذه المرحلة وأدواتها بأنها جمعت بين النَّفع والجمال .

وكان هذا يعني انتقالاً أساسيا من الوجود الحيوانيِّ الجمعيِّ المحض الذي شاركته فيه حيواناتٌ وحشرات وطيور أخرى – إلى وجود متميِّز يتَّجه إلى السمو والجمال ، وإلى التَّعبير عن الشّوق الدّائم للأحسن والأكمل والأجمل . وقدِ استطاع علماء الأنثروبولوجيا أن يصنِّفوا هذه الأدوات التي حصلوا عليها من التَّنقيب والاكتشافات الأثريَّة ، والتي رسمت المحاولاتِ البُدائيةَ الأولى للإنسان لدخول عالم الفن والتَّعبير ، وربما كان هذا نفسُه هو العصر الذي عرف فيه الإنسان الرقص البُدائِيَّ على عزف آلاتٍ ساذجة ، وبمصاحبة حركات بسيطة معبِّرة ، داخل المعابد وأثناء القيام بالطقوس الدينية الوثنية الأولى .

ولعله أيضا شَكَّل الأقنعة التي تُستعمل في تمثيل أحداث الأساطير التي يقوم بتمثيلها الكهنة ؛ فهذه الأشياء كلها كانت إنجازاتٍ نفعيةً يستعملها الإنسان للتقرب إلى الآلهة ودفعِ شرِّها ، دخلها الكثير من العطاء الجماليّ الذي

استمدَّه الإنسان من خياله الذي شكَّل له صور الآلهة وجسَّدها ، وربطها بالأشكال الحيوانية والتَّكوينات الجمادية من حوله ؛ فكان الفنُّ التشكيليّ البدائيّ بهذا لا يريد الجمال لذاته -- في هذه المرحلة – وإنما كان يريد أن يستعين بكل المعطيات البيئية التي صادفت بصرَه وحسه حوله ؛ ليرمز بها إلى تصوُّره لعطاء هذه الآلهة الوثنية : إنْ بطشاً وإن رحمة على السَّواء . وكان هذا يعني التفاتاً خاصا إلى الطبيعة ، لا من ناحيتها النَّفعية وحسب ، وإنما من ناحيةِ ما كانت تمثِّلُ له من عواطفَ ومعانٍ ، وما كانت تستدعيه عنده من مخاوف وآمال ؛ فعكست هذه الأدواتُ الفولكلورية الأولى لا مهارات الإسان البُدائِيِّ وحسب ؛ وإنما عكست – أيضاً – ما يمور في أعماقه من عوالمَ دراميةٍ قد تَصِل إلى حد الفاجعة في أحيان كثيرة ، وأضفت هذا الوجودَ الدراميَّ على المخلوقات الموجودة في الطبيعة كلِّها من حوله ، وانقسمت الموجودات إلى (تابو) (٧) أي ممنوع ومحظور ومخوف ، وإلى (طوطم) (٨) ينتسب الإنسان إليه ، ويمزج وجودَه به فيجعله رمزاً له ، وعلامة انتماءٍ مميزةً لوجوده و وجودِ أسرته وقبيلته كلها على السواء .

وهذا التقسيم يرسم بدقة حسا دراميا عالياً بأن هذه المخلوقات تحمل دَلالات مؤثِّرة ورامزةً في آن واحد ، يُسبِغه الإنسان على وجودها الحقيقيِّ ، النافع في حالة الحيوانات المستأنَسَة ، والضّارّ والمخوف في حالة الحيوانات المتوحِّشة ، والنافع في حالة الثِّمار والنباتات التي تُثري حياته ، والضّار في حالة مظاهر الطبيعة الغامضة ، أو صورها الضّارة التي تؤذي حياته .

وعندما تعقد الشكل الجمعيُّ الذي عاشه الإنسان ، فخرج من حدود الأسرة الصغيرة إلى مجال البطن ثم القبيلة ، وخرج الإنسان نفسه من الكهف والغابة إلى تكوين تجمُّعات مسكونة عند حوافِّ الأنهار ، أو في قمم الجبال المحميَّة من الحيوانات الفتّاكة – زاد عددُ القوى العاملة المشاركة في بناء الحياة

وصُنْعها ، سواء رعياً أم صيداً ، أم زراعة أم صناعة صغيرة ضروريّة لكل هذه الصُّور من صور استثمار الطبيعة واستغلالها ، وبالتالي بدأ توزيع الأدوار ، وبدأ أيضا تقسيمُ العمل ، وأصبح لكلٍّ دورُه داخل هذه المستعمَرات السَّكنيَّة ولكلٍّ وظيفته .

وانعكس هذا بطبيعة الحال على المنتوج الفولكلوريّ لهذه المجتمَعات السكنية ، وبدأ تميُّز فولكلوري واضح من مجموعة إلى مجموعة ، أي أنه بدأت تظهر خصوصيَّةٌ لكل مجموعة تُغاير خصوصية المجموعة السكنية الأخرى ؛ ومن هنا بدأت تظهر - أيضاً - خصوصيةٌ في الفولكلور الممثِّل للحصيلة الثَّقافية لمجموعة ، تُغاير الخصوصية الممثِّلة للمحصَّلة الثَّقافية لمجموعة أخرى .

وهذا التَّغايُر يعني تمايُزاً في الحصيلة الثقافية التي تنعكس في المنتوج الفولكلوريّ ، كما يعني تمايُزاً في المعتقَد والممارسات الطَّقْسِيَّة المعبَدِيَّة ؛ ويعني - أيضاً - تمايُزاً في الرموز المستعملة للتعبير عن الوِجدان والمشاعر . ويَحْكُم هذا التَّمايزَ بصفة دائمة تغيُّرُ البيئة واختلافُها ، وتغيُّر الوضع الجغرافيِّ واختلافُه، وتغيُّر العلاقات مع المجموعات الأخرى واختلافُها .

أما تغيُّر البيئة فواضح في أن مجتمعاً سكنيا يعيش آمناً إلى جوار نهر ، يؤمِّن له زرعه وحياة حيوانه - يختلف عن مجتمع سكنيّ يعيش قلقاً إلى جوار صحراء ، قد تجود بالماء أو لا تجود ، وقد توجِد الكلأ والمرعى وقد لا توجده . أما تغيُّر الوضع الجغرافيّ فيحكمه عنصران هامّان ، هما : التَّركيبة الجيولوجية للمكان ، والتَّركيبة المناخية لنفس المكان . فمكانٌ ممكن أن تنفجر منه النار وينصهر فيه النحاس ، وتظهر فيه معادن أخرى نفيسة كالذهب والفضة - غيرُ مكان فقير لا عطاء له من باطنه . ومكان يُتيح السواء المناخيَّ الذي يكفل انتظام فصول السنة - غيرُ مكان عاصف أو شديد الجفاف .

كلُّ هذه العوامل أثّرت تأثيراً مباشراً في العطاء الفولكلوريّ لهذه المجتمعات السكنية ؛ فخلقت لها الخصوصية والاختلاف ، وخلقت في هذا العطاء الفولكلوريّ نوعًا من التّمايز ، يعكس صراع الإنسان مع البيئة بعطائها البيئيّ والجغرافيّ ، ويرسم دراما الإنسان في محاولاته التّأقْلُم من ناحية ، والكشفَ من ناحية أخرى ، والانتصارَ من ناحية ثالثة .

أمّا علاقات التجاور فقد أوجدت عالما من الفولكلور له من الثّراء والعطاء ما يحدِّد الوجود الإنسانيّ في صراعه مع الآخرين ، وفي تمايزه عن الآخرين ، وفي تأثيره وتأثُّره بالآخرين أيضًا .

ولا شك في أن المواقع الثّرية والمفتوحة كانت بؤرة جذبٍ للهجرات والغزوات ؛ مما جعلها – أيضاً – ميدانًا للتّمازج الفولكلوريّ بين شعبها والشعوب الوافدة : مهاجرة كانت أو غازية أو متجاورة ، في حين ظلت المناطق الفقيرة والمغلَقة بحكم موقعها الجغرافيِّ تعيش في عزلة فولكلورية ، ويتمّ التّراكم الثقافيُّ بها وئيداً وعلى مهل . وعلى قدر ما أحرز أصحاب المواقع الجغرافية الثرية من تقدم كبير في المنتوج الفولكلوري العمليّ والقوليّ معاً – على قدر ما ظلّ أصحاب المواقع الجغرافية الفقيرة والمنعزلة يعيشون في تكرار فولكلوريّ يقف مكانه ، ولا يحرز من التّقدم الثقافيّ العمليّ والقوليّ ما يضيف إلى الحضارة الإنسانية ويُثريها .

ومن هنا ازداد الحسُّ الدراميُّ في المنتوج الفولكلوري عند أصحاب البيئات الأولى ، في حين تحوّل العطاء الفولكلوري عند أصحاب البيئة الثانية إلى المباشرة والاقتراب الشديد من النّفعية في المنتوج الفولكلوريّ العمليّ من ناحية ، وإلى المباشرة والغنائية فيه من ناحية أخرى ؛ ومن هنا – أيضًا – كان نِتاج البيئة الأولى أسرع في الوصول إلى المرحلة الجماليّة الخالصة في العطاء الفولكلوريّ ، وبدأت تظهر أدوات الزينة والمصنوعات التي لا نفع لها إلا إمتاع

العيون والحواس ، والتعبير عن الإحساس بالجمال ، واتّجه الإنسان - وقد ارتقى جسُّه - إلى محاولة محاكاة الطبيعة وتقليدها في مظاهر الجمال فيها ، وخرج الفولكور القوليُّ من إسار الوظيفة النَّفعية البحت إلى الدنيا الرَّحبة للفن القوليّ .

وتُمثِّل هذه المراحل الثلاث : المرحلة النَّفعية البحت ، والمرحلة النَّفعية الجمالية ، والمرحلة الجماليّة الخالصة - مراحل تطور الوجود الثقافيٍّ للإنسان ، كما تمثل - أيضًا - انتصار الإنسان على الحاجة التي تكبِّل نشاطه ، وتستغرق كل مجهوده و وقته ، وتمكّنه من توظيف جزء كبير من هذا المجهود والوقت في محاولة اكتشاف الذّات وما فيها من عشق للجمال ، وما فيها من إحساسات وِجدانية ، وصراعات داخلية : ظلت داخليَّة لا يعرفها ، ولا يدرك كنهها . وبمعنى آخر فإن الإنسان تمكَّن في انتصاره على الارتباط بالحاجة اليومية الملِحَّة من التَّطلع إلى داخله من ناحية ، وإلى غده من ناحية أخرى ، وبدأ يحس بضرورة الاتصال بالآخرين ، لا لمجرد النَّفع وإنما لتبادلِ التجربة العملية من ناحية والإنسانية من ناحية أخرى .

لقد استطاع الإنسان حين اكتشف النار أن يقفز بحركة تطوره قفزاتٍ واسعة ، وأن يتحرك نحو إثبات وجوده الإنساني المتميز بقدرة وفعالية ؛ ولكن اكتشافه للغة الكلام كان هو الاكتشاف الأعظم في وجوده كله : بدأ بمحاكاة أصوات الطبيعة والحيوانات ، واستطاع أن يُحوِّر الكثير من المقاطع الصوتية إلى دلالات على ما يحتاجه ، ثم إلى دلالات على ما يحسه ، وتحولت المقاطع البُدائية الساذَجة إلى جُمل لها معانٍ وأهداف ، وخرجت من دائرة ردود الفعل إلى دائرة إحداث الفعل نفسه . وعن طريق اللغة أمكن للإنسان أن ينظِّم علاقاته مع الآخرين ، وأن يحدد الأشياء حوله تحديداً واضحًا داخل إطار الأسماء التي أطلقها عليها ، وهي أول الأمر أسماء صفات ، ثم تحوَّلت تدريجيا إلى أسماءٍ مجردة لها دلالاتها الخاصة بها ، التي تُمكِّن الإنسانَ من

التعبير الواضح والسليم لا عن احتياجاته وحسب ؛ ولكن عن أفكاره وما يدور برأسه من معانٍ يريد أن ينقلها إلى الآخرين . وتأتي بعد هذا المرحلة الهامة في كيان الكلمة ، وهي قدرتُها على التعبير عن الإحساسات التي تمور بها نفسُ الإنسان .

وإذا كنا نستطيع أن نقول إن النار قد مكّنتِ الإنسان من التّغلب على ظلام الليل ، كما مكنته من إنضاج طعامه وحفظه مدةً أطول ، ومكنته – أيضاً – من تطويع المعادن واستخدامها ، أي أنها مكنته من اكتشاف القوى التي يمكن أن تُسرع من تقدُّمه في اكتشاف الطبيعة حوله – فإننا نستطيع أن نقول : إن الكلمة مكنت الإنسان من استكشاف نفسه ، والتّحكُّم في قواها الكامنة التي حددت له معانيَ التطور ، ورسمت له خطواتِ الحضارة . وقد اكتمل هذا التحكم حين استطاع الإنسان أن يكتشف الكتابة برسم الأشياء للدّلالة عليها ، ثم تحوّل الرسم من الصور إلى الرموز ، ومن الرموز إلى دلالات عن الكلمات الصّوتية التي ينطقها ، ومن الكلمات كوّن الجُمل المفيدة فوق الأخشاب والأحجار ، ثم فوق جدران المعابد والهياكل ، ثم فوق المنتوج النباتيّ من أوراقٍ وألياف وأقمشة .

وعن طريق الكلمة استطاع أن ينقل خبراته عبر عمره نفسه ، وعبر مكانه الذي يعيش فيه ؛ لتنتقل من جيل إلى جيل ، ومن مكان إلى مكان ؛ فلم يعد التّناقل الشّفاهيُّ وحده قادراً على تلبية حاجة الإنسان إلى الاتّصال المكانيّ والاتّصال الزمانيّ أيضاً . وعن طريق الكلمة أصبح الفولكلور المنطوق رسالةً إنسانية ، من إنسان إلى إنسان آخر في مكان مغاير ، وفي زمان مغاير أيضاً .

وضَح منذ جاءتنا العطاءات الفولكلورية الأولى أن الإنسان يدرك العنصر الدّراميّ في حياته ؛ بل نستطيع أن نقول : إنه كان يدرك المتناقضات الحادّة التي تحكم هذه الحياة . وعكست لنا الموروثات الشّعبية العملية حكايةَ صراعه

مع ضعفه أمام الحيوانات الأقوى والأضخم ، حين استعان بالسلاح من الحجر والخشب أولاً ، ثم من الحديد والمعادن ثانياً ، ثم النفط والبارود ثالثًا ، ثم من منتجات التّطور التّقنيّ السريع مع تقدُّم الحضارة بعد ذلك .

وبهذه الأدوات لم يبق الإنسان في وضعه العاجز الضعيف الذي وَجَد نفسه فيه في البداية ؛ بل غَدا سيِّداً يتحكم في القوى من حوله ، ويقهرها بالحيلة مرة ، وبهذه الأدوات التي يصنعها مرات . كما عكست لنا الموروثات الشّعبية القوليَّة حكاياتِ طموحه الدراميّ للتّخلص من محدوديَّته في المكان ، ومحدوديته في الزمان معاً .

وجاءت الحكايات الشعبية التي يُسخِّر فيها البطل الجانَّ لينقله من مكان إلى مكان في سرعة خيالية ، أو يُسخِّر فيها المصنوعات السحرية كالبساط السحريّ والحصان المصنوع بالحكمة - مُرْهِصَةً بما حقّقه بالفعل لا بالكلمة الحالمة وحدها ، حين سخَّر الحيوان والآلة ، وحين وصَل بمنتوجه الثّقافيّ إلى أعلى تقنية ممكنة تنقله لا في أنحاء الكرة الأرضية وحدها ؛ وإنما في الكون وبين الكواكب أيضاً .

وجاءت الحكايات الشّعبية التي يسخّر فيها البطل المرآة السحرية أو الكرة البلّورية أو صندوق التّواجيه ليرى بها ما يجري في أماكنَ بعيدةٍ عنه ، وليعرف بها ما يدور من أحداث في أركان الأرض كلها ، وهو في مكانه لم يتحرك ، ولم يتكلف مشقة السفر أو الرحلة - مُرهِصةً بما حقّقه بعقله وتجاربه وتفوُّقه من إنجازات حقّقت له شبكة اتصالات تُقَدِّم العالم بين يديه بالصوت والصورة أيضاً ، وتكشف له الحياة في كل مكان من هذه الدنيا التي يعيش فيها .

إن المتتبّع للفولكلور القوليّ للشعوب يضع يده على نبض الفكر الإنسانيّ منذ البداية ، ويحسُّ بما كان يعانيه من ضيق وإحباط نتيجة إحساسه بالعجز

والمحدوديَّة ، كما يحس بِحُلمه بالخلاص من هذه المحدودية ، وشوقه إلى قهر هذا العجز . وعكست الحكايات الشعبية ، والأدب الشعبي بعامة مراحلَ تطور هذا الحُلم عند الإنسان الذي استعان بالشكل الدراميّ ليحوِّله إلى أحداث روائية ، شبيهةٍ تماماً بما يفعله الإنسان اليوم فيما نسميه بأدب الخيال العلميّ .

آخر الأمر آن الأوان للانتقال من الحديث عن الفولكلور إلى الحديث عن الأدب الشعبيّ .

الأدب الشعبيّ

ابتعدنا بهذا تماماً عن الفولكلور العمليّ وانحصر كلامنا في الفولكلور القوليّ . كما خرجنا من المرحلة النَّفعية البحت من الفولكلور إلى المرحلة النفعية الجمالية ، والمرحلة الجمالية المطلقة منه ، أي أننا خرجنا من مرحلة التّرداد الشّفاهي المتكرر إلى مرحلة الإبداع الحقيقيّ والباقي على مرِّ التاريخ ، وعلى مرِّ الأماكن أيضاً .

لقد تمكَّن الإنسان في هذه المرحلة من تجاوز المكان ومن تجاوز الزمان معاً ، فقد تحوَّلت الثقافة العفوية والتّلقائية المتوارثة إلى ثقافة متوارثة حقا ؛ ولكنها منظَّمة وممنهجة ومدروسة معاً : لقد تحوَّل العطاء العفويّ إلى عطاء دراميّ يساير تحوُّل الإنسان من البُدائية التلقائية ، إلى التنظيم المدروس المتعمَّد . وهذه بالفعل مرحلة راقية في تطور الذِّهن البشريّ ، كما أنها مرحلة راقية في رصد الوِجدان البشريّ ، ومحاولة التّعبير عنه ؛ إذ خرجنا من الحصيلة التّلقائية لثقافة الإنسان التي يتوارثها ويضيف إليها بحكم تجاربه الجديدة ، وخبراته المكتسبة ، إلى محاولة تنظيم هذه الخبرات للتّعبير عن أشواق الإنسان وطموحاته ، ورصد التّطور الوِجْدانيّ له عبر مراحله الحضاريَّة المختلفة .

وإذا كانت التلقائية والعفوية هما السِّمة الرئيسية في الفولكلور — فإن العَمْد

والتنظيم هما السِّمة الرئيسية في الأدب الشَّعبي ؛ فإضافة كلمة أدب إلى مصطلح شعبيٍّ تعني الدُّخول بالشَّعبيات المتوارثة إلى مرحلة الشكل الفنِّي والمضمون الدِّرامي لهذا الموروث الشعبيِّ المتوارث .. وعلى هذا فيمكننا أن نستخرج مقولةً هامة من هذا كله ، وهي أن كل أدب شعبيٍّ فولكلور ، وليس كلٌّ فولكلور أدباً شعبيا ؛ فتعبير الفولكلور هو الأشمل والأعمُّ ، ويمكن إطلاقه على العطاء القوليِّ الفولكلوري على العموم بما في ذلك الأدب الشَّعبيّ ، في حين أن تعبير الأدب الشعبيّ لا يمكن إطلاقه إلا على هذا العطاء القوليّ الذي يعبِّر عن تجربة إنسانية جَمْعِيَّة ، ويلتزم بالشكل الذي يفرضه هو نفسه كتنظيم ثابت ومنتظِم من ناحية العطاء الفنيِّ ، ومن ناحية القالَب الإبداعيِّ ، ومن ناحية التنظيم الأسلوبيِّ أيضاً .

ولا يهمُّ هنا نوع اللغة المستعملة ، هل هي اللغة الفصحَى الراقية من حيثُ التقاليد والألفاظ والأساليب ، أم هي اللغة العامية الأقرب إلى محاكاة الواقع في صدقه الخلقيِّ ، وصدقه الفنيِّ على السَّواء ؛ فاللغة هنا ليست مقياساً ؛ لأننا نتحدث عن أدب شعبيٍّ . ومعنى هذا أنه يُكتب بلغة الشَّعب المتداولة ، فإن كان الشعب هنا قبيلةً منعزلة سادت لغتها ، وإن كان الشعب وطناً يتكوَّن من عدة قبائل سادت اللغة العامة التي تتفاهم بها هذه القبائل في ترابطها كوطن ، فإن اتسعت كلمة الشَّعب لِتُطلق على عدة أوطان في تجمُّع شعبي يمكن أن يُطلق عليه لفظ القوميّ ، سادت أيضاً اللغة العامة التي تتفاهم بها جماهير الشعب في داخل هذا الإطار القوميّ .

وهكذا تصبح اللغة نفسها شاهداً على التَّفاعل الدراميِّ بين مكوِّنات الشعب الذي ينتج هذا الأدب ؛ ذلك أننا سنلاحظ أن هذا الأدب في أغلب الأحيان يَخلُق لنفسه لغةً خاصة به ، تتكوَّن من لغة المحلّيات الضّيِّقة ، ممتزجةً بلغة المحلّيات الأكثر رحابة واتّساعًا ، متفاعلةً مع اللغة العامة التي تسود الوطن ، أو

تسود التجمُّع القوميَّ كلَّه ؛ بحيث تصبح لغةً مفهومة من كل أصحاب الرقعة المكانية التي يشغلها الوطن أو التجمُّع القوميُّ ، كما أنها تصبح لغة نامية على مر الزمن عند كل أصحاب وسكان هذه الرقعة المكانية ، تعكس مراحل نضجهم ، وتفوُّقِهم الحضاريّ من ناحية ، كما تحمل صراعاتهم لتكوين المجتمع الأفضل من ناحية أخرى ، كما أنها تحمل كل آثار علاقاتهم بالمجتمعات الأخرى المجاورة أو البعيدة التي ربطتها بهذا المجتمع علاقاتُ التجارة أو الغزو أو الهجرة أو التَّعايش بشكل أو بآخر ، من ناحية ثالثة .

ونحن نقف هنا عند اللغة وقفة طويلة بعض الشيء ؛ لما ثبت في وَهْم الكثيرين من المهتمين بالأدب الشعبيِّ أن الفولكلور لا بد أن يكون مصوغًا بالعامِّيات المحلِّية الضيقة التي يَصدُر عنها الفولكلور . وهذا وَهْم أربَك - في الحقيقة - دراستنا الشَّعبية إلى حد كبير ، وأربك بالذات الدّارسين للأدب الشعبيِّ العربيِّ على وجه الخصوص ؛ إذ اعتبروا كلَّ النصوص العامية تندرج تحت مصطلح الأدب الشَّعبيّ ، وأطلقوا على مبدعيها لقب أدباء الشعب أو الأدباء الشَّعبيِّين .

وهذا خطأ في فهم حقيقة الأدب الشَّعبيِّ ، وخطأ في استعمال المصطلح أيضًا ؛ فمعظم هذا الأدب أدبٌ عاميٌّ لم يتجاوز التَّعبير عن ذات قائله إلى دائرة التَّعبير عن الشعب نفسه ، والهمومُ التي يقف عندها هذا الأدب العاميُّ لا تختلف بأي شكل من الأشكال عن الهموم التي يقف عندها الأدب الفصيح ؛ إذ هما معًا يندرجان تحت أدب الذات المفرَدة التي يريد الأديب - شاعراً كان أم روائيا - أن يعبر بها عن نفسه ، وعن موقفه الذّاتيِّ من مجتمعه ، وظروف حياته ، وينطبق عليها في هذه الحالة نفسُ الأحكام النقدية ، ويطالب مبدعوها بالوفاء بنفس الالتزامات الأدبية سواء بسواء .

والذي يثير الدهشة أن أصحاب هذه الأعمال معروفون ، وأن الدارسين

لأعمالهم يُعرّفوننا بهم ، وبالبيئة التي يعيشون بها ، وبالظروف الحياتية التي ولّدت إبداعاتهم الأدبية ، ومع هذا فإنهم يُطلقون على أعمالهم صفة الشّعبية دون تحرُّج ، أو تأنٍّ علميٍّ ، وقد نال بعضُ الدارسين إجازاتهم العالية في تخصص الأدب الشعبيّ على أطروحاتٍ عن شعراء عاميّين معروفين ، لمجرد أن كتاباتهم كانت بالعامية المحلية ؛ بل العامية المحلية الضّيّقة جدا . ومن هنا كان إصرارهم على الخطأ نفسه في أطروحات تلاميذهم العلمية التي تُقدّم في تخصُّص الأدب الشّعبيّ . وهذا الخلْط أحدثه تصوُّرٌ أن أدب العاميات هو الأدب الشعبيُّ ، أو أن الأدب الشعبيّ يُكتب بالعاميّات وحدها .

إن أي أدب لكي يدخل تحت مصطلح الأدب الشعبيّ يجب - أولاً - أن يحقّق وجوده لأكثر من جيل ، ولأكثر من مكان ، ويجب - ثانيًا - أن يعكس موقفًا جمْعيا لا موقفًا فرديا ، وينبغي - ثالثًا - أن يكون تداوله طليقًا ، بمعنى أن كلّ متداوِل له يعيد تكوينه عند إعادة تقديمه بحيث يضيف إليه هموم عصره ، وطموحات أبناء هذا العصر ، وهذا لا يتحقّق للنص الشّعبيّ إلا إذا كان قابلاً لاحتواء هذا التّراكم الفولكلوريّ ، قادرًا على امتصاص الجيد ، ومزجه بالقديم ليتجدّد دائمًا من عصر إلى عصر ، وليعبّر من جديد عن كل عصر جديد ، وليحتوي في أعماقه على المدلول الثّقافيّ والفنيّ المستمر والمتطور والدائم لروح الشعب وآلامه وطموحاته ؛ فالمحتَوى الشّعبيُّ الدائم العطاء والمستمرُّ التّجدد - شرط أساسيٌّ لشعبية العمل ودخوله منطقة الأدب الشّعبيّ ، ولا عبرة باللغة في ذلك .

وقد اقتضت هذه الخاصّية ، أعني خاصّية التّجدد الدائم وقبول الإضافة المستمرة ، أن يتوه منا اسمُ المبدع الأصليّ للعمل الشّعبيّ ؛ لأن العمل الذي بدأه هو قد قطع صلته بذاته والتّعبير عنها ؛ ليتّسع للتعبير عن ذات الشعب نفسه ، ولأن هذا العمل قد أضافت إليه ذواتٌ أخرى ، وعصور أخرى ،

وطاقات إبداعية أخرى - ما جعل نسبته إليه لا تمثّل حقيقة الانتماء الفني في شيء ، وأيضاً لأن العمل حتى لو بدأ غنائيا قد تحوّل على يد الإبداع الشعبيّ الجمْعيّ إلى إبداع دراميّ ، يفْقد غنائيته كلما بعُد عن صاحبه ، ويتحوّل مثل كرة الثلج التي تكبُر كلما تحركت بما يُضاف إليها من ذوب الوجود الذي تتحرّك متدحرجةً فيه ومن خلاله - يتحوّل إلى كرة ضخمة تضمُّ في بؤرتها البذرة الأولى للمبدع الفرديّ الأول ؛ ولكنها قد تدثّرت بكل التّراكمات الفولكلورية التي أضافها إليها التّناقل الحيُّ والمستمرُّ والدائم .

ومن هنا كان شرط الجهل بالمؤلّف في الأدب الشعبيّ واردًا ومفهومًا ؛ فأي مؤلّف قد يُذكر ذات مرة لا يعدو أن يكون مؤلّف النص في عصره ، أو قارئه المبدع الذي تلقّاه ، ثم أعطاه مضيفاً إليه رؤية عصره وهموم هذا العصر . ومن هنا أيضا كانت عملية تناقُل النّص الشّعبيّ عمليةَ إبداعية في ذاتها لِتَصدقَ المقولة التي تقول : إن مبدع النص الشعبيّ هو قارئه الذي يكوّن له في أعماقه صورةَ متجدّدة بما يحمل من زاد ثقافيٍّ ، ومن التصاقه بالوجود الثقافيّ الشعبيّ ، وبما له من قدرة على إعادة الإبداع والخلق والتّصور الجديد . ومن هنا - أيضاً - لا يمكن أن يكون الأدب الشعبيُّ إلا أدبًا دراميا ؛ لأن الغنائية فيه قد اختفت باختفاء أهمية ذات المبدع ، ولأن الطرح الذي يقدمه هو التّعبير عن صراع الشعب مع ظروفه التاريخية ، ومعوّقات نموه وحضارته .

ولأن هذا الطرح يمزج الذاتيّ بالعام ليجعل منهما قضيةَ واحدة فنية وحياتية أيضاً ، ولا تصبح قضية البطل الشّخصية في العمل الشّعبيّ هامة إلا بقدر ما هي رمز لقضية عامة يعيشها الشّعب كله في مرحلة من مراحل وجوده الحضاريّ ، ويمثّل البطل بقضيّتة الشّخصية فيها الرمز الدّراميّ الحيّ والمتحرك بدلاً من الجموع الساكنة غير القادرة على التّحرك والفِعل ؛ فالبطل بقدرته على الحركة والمغامرة وقهر العقبات وتحدّي الصّعاب يتحوّل إلى بؤرة ، تُسقِط

عليها الجموع الساكنة رغبتَها في الحركة والفعل ومواجهة الصعاب لقهرها بدلاً من التحسُّر على الخضوع لها ، والخضوع لقوتها القاهرة[٩] ، كما يتحوَّل إلى رمز يتقمَّصه ابن الشعب الجائع للحركة والفعل والعاجز عنهما في آن ، فهو يتخيَّل نفسه فيه ، ويجد كرامته في تقمُّصه ، وإضفاء صفاته على نفسه ، وتقليده في الشكل والحركة والملابس أيضاً .

إن البطل هنا خرج من خصوصيته تماماً ليذوب في ملايين الخصوصيّات بعدد ملايين المتلقّين له في مجتمعه الواسع العريض ، مكاناً وزماناً في آن واحد ؛ ولذلك فإن البطل في الأدب الشَّعبيّ يحمل ملامحَ النُّبل ، كما يمثل جِماع الصفات الراقية التي يطمح إليها الإنسان لتكون موجودةً فيه . إنه وجود مُصَفّى للمعاني التي يحلم الإنسان أن تكون فيه ، و وجود حيّ دراميّ متحرك لأحلام الشعب في المُثُل العليا لبطله ، وإنسانه الأعلى ؛ ومن هنا تطوَّر البطل الشعبيُّ ليوائم ظروف مجتمعه ومُثُله : فهو مرة يمثل القدوة والمثال في المجتمع القَبَليّ ، وهو مرة يمثل القدوة والمثال في المجتمع الأسَريّ ، وهو مرة ثالثة يمثل القدوة والمثال في المجتمع الوطني ثم القويّ آخر الأمر .

وهو على نفس المستوى يمثّل مرة القدوة والمثال في المجتمع الرّعويّ ، كما أنه في مرة أخرى يمثل القدوة والمثال في المجتمع الزراعيّ . كما أنه مرة يمثل القدوة والمثال في البادية ، ويمثل مرة القدوة والمثال في مجتمع الحاضرة، أي أن المجتمع الإنسانيّ في خصوصيته ، ثم في تطوره – أعطى بطله الدراميّ في الأدب الشعبيّ مجموعَ الصفات والمُثل التي تمثّل مراحل تطوره الحضاريّ نحو الإنسان الأرقى ، والأشمل والأعم .

وسنلاحظ أن الإنسان القدوة الذي يُفرزه الضّمير الشعبيُّ يتطور بتطور حركة الاتّصال بين الشعوب ، ويتغيّر بتغيُّر المُثل التي تَحكم الانتقال من البداوة إلى الحضارة ، ومن المجتمع المنعزل إلى المجتمع المتنقّل والمستقرّ في بيئة

حضارية أكثر ثراءً وعطاءً . كما أن هذا الإنسان القدوة تأثّر بتغيُّر الخَلفيّات التي تحكم طبقاتِ الشعب التي تتلقّى وجوده الدراميّ داخل العمل الأدبيّ الشّعبيّ : فمِنْ رجل الغابة الذي يواجه أخطار الحيوانات المتوحِّشة ، ويقهرها بكل عناصر القوة والخداع والحيلة والخَتْل المقبول من المتلقّي ؛ لأنه وسيلة الاستمرارية والبقاء الوحيدة والمتاحة – إلى البطل الذي يعيش بين عالَمَيْن : عالم الحقيقة ، وعالم الوهم ، والذي يواجَه بِقُوى ضاربة بعضها حقيقيّ موجود ، وبعضها بناه الوهم الإنسانيُّ في عجزه عن مقاومة القوى القاهرة التي تتحكَّم فيه ، فهو بطل خَلَقه عالَمان ، ويمثل عند الإنسان في هذه المرحلة وجوده أمام هذين العالَمَيْن : هو بِقُواه المحدودة القاصرة ، والقوى الأخرى التي لا يحدُّها عجز ، ولا يحكمها مكان ولا زمان .

إن البطل هنا يصوِّر صراع الإنسان ضد عجزه ومحدوديَّته من ناحية ، ولِتَجاوز عجزه ومحدوديته من ناحية أخرى . إن البطل هنا يمثل لقاء الإنسان بعوالم الآلهة التي عبدها ، وعوالم الملائكة والجنّ التي أدرك وجودها في عالمه ، وعوالم الوسطاء من الكهنة والسَّحَرة بين وجوده الظاهر ، وهذه العوالم ذات القُدرات الخارقة ، وذات الوجود الخارق أيضاً ، والمستقرّ كحقيقة ثابتة في وهمه ، وعقله و وِجدانه على السواء ، وكان هذا هو عالم الأسطورة ثم عالم الملاحم . وكلاهما – الأسطورة والملاحم – إفراز فنيّ للأدب الشعبيِّ القوميّ والعالميّ على السواء . وهنا يتشكَّل البطل وأخلاقُه بما يتصوره الإنسان من قيم للعالم المختفي عن واعيته ، وإن كان راسخاً في وعيه من معانٍ للبطولة والتفوق ، ومن قيم للسُّمو والجمال . هذه المرحلة في الإبداع الشعبيِّ تمثل دراما الإنسان بأصدق ما يمكن أن تمثله من إبداعات فنية أو ذاتية ، وهذه هي المرحلة الملحمية في تاريخ الأدب الشعبيّ العالميّ كله .

وسنلاحظ أن هذه المرحلة تُعنى عناية كبيرة بالصنعة في عطائها الفنيِّ ،

كأنها تريد أن تثبت أن الإنسان قد خرج من مرحلة التّلقائية العفوية والسّذاجة إلى مرحلة الفِعل والإرادة ، وإثبات حقّه العقليّ والوِجدانيّ معًا ، في رصد تجربته الدّرامية مع الحياة والكون والناس معًا .

في هذه المرحلة من الأدب الشعبيّ ظهر الشعر الفاخر بلفظه وموسيقاه ، وإيقاعه الساحر المثير ، وظهر الأدب الفاخر بأبطاله النُّبلاء والشُّرفاء ، الذين يُضحّون من أجل أعظم المعاني وأجملها ، ويعيشون التضحية والفخر ، لبلوغ المثل الأعلى في السلوك والكفاح والتّضحية معًا ؛ إنه عصر المُثل العُليا ، والمعاني البالغة السُّموّ للشرف والرفعة والكرامة والفروسية . لقد استطاعت البشرية أن تصل إلى مضمون الجَدَليات الدّرامية التي أرّقتها عمرَها الحضاريّ السابق كله، استطاعت أن تخرج من الحاجة والغريزة والمنفعيّة الأنانية الموقوتة ، إلى العطاء بلا حدود ، وإلى الوِجدان المتعالي على الغريزة ، وإلى الإيثار الذي يهزم المنفعة والأنانية ، وإلى إعطاء المعنى غير الموقوت بحياة وآنٍ ؛ وإنما الذي يستمرُّ مع الوجود البشريّ في كل حياة وآن .

إن المرحلة الملحمية في الأدب الشعبيّ العالميّ تعني مرحلة النُّضج والاكتمال الوِجدانيّ والنّفسيّ للإنسان . إنها تعني الخروج من السؤال في المرحلة الأسطورية إلى الجواب في هذه المرحلة الباذخة من حياة الإنسان الإبداعية . إنها تمثّل البرزخ الذي عَبَر عن طريقه الإنسان من البَداوة والبُدائية والجَهل إلى التّحضر والوعي والنضج الإنساني الكامل . لقد اكتمل وعيُ الإنسان بالدّراما التي يعيشها ، وأخذ تعبيرُه عنها يدخل في صميمها وعمقها ، ولا يلتقي بها عند الأطراف : إما سؤالا عاجزًا في الأسطورة ، أو شكوى عنه في الغنائيات الذّاتية الطابَع ، المأساويّة المضمون . لقد بدأ الإنسان يَفْعَل في الكون ، ويفرض وجوده على القُوى الغيبية التي هي أعلى منه وأقوى ، بأن يشاركها الصّراع ، والمجادلة ، والفعلَ الدّراميّ ، بحكم كونه الإنسان ، وبحكم كونه نصفَ

الإله ، وبحكم كونه المالكَ لمفاتيح القوة في عالمها وعالمه على السواء . هنا بلغ التّنظيم الفنيُّ أوجَهُ ، وانتهت تِلقائية الرواية والتّناقل تماماً ، وظهرت شخصياتٌ فنية تقود هذه المرحلة للانتقال من التّلقائية إلى الصّنعة الفنية في الشكل والنّظم واللغة والمضمون جميعاً .

وعُرِفت أسماء الرواة الذين صاغوا هذا الأدب الشعبيّ ، وإن كان من المشكوك أنهم مبدعوه ، وإنما هم مجرد مرحلة إبداعية في هذا الأدب الشّعبيّ ، ساهموا في نقله من مرحلة البُدائية في الرِّواية والصّياغة والأداء ، إلى مرحلة الصّنعة والتعمُّد في الرواية والصّياغة والأداء معًا ، أي أنهم مَثَّلوا بأسمائهم التي برزت في دنيا العطاء الشعبيّ الانتقالَ من الفولكلور إلى الأدب الشّعبيّ بكل تقاليده ، وموروثاته الثّقافية المنتظمة الهادفة . إنهم خروجٌ من عالم التلقائية إلى عالم الشكل الفنّيّ . وقد شك الدارسون كثيراً في جدوى بروز أسمائهم ، وأنكر كثير من الدارسين وجودَهم ، وشَكّك الكثيرون منهم – أيضًا – في واقعية وجودهم ، وفي أنهم أشخاص حقيقيون ، وذهبوا إلى أنهم مجرد أسماءٍ نَسبتْهم إليها الأعمالُ الشّعبية المتوارثة ، ولم يكن لهم إلا أدوار محدودة في عملية الخَلْق الإبداعيّ ، أي أنهم بمعنى آخر مجرد رواة مرحلةٍ من مراحل التّناقل الشّعبيّ لهذا الأدب الشعبيّ ، ملحميا كان أو غيرَ ملحميٍّ . ومن هنا جاءت هذه الأسماءُ مغلّفةً بالشّك ، والتّساؤل ، ولعلها – أيضًا – جاءت في مراحل التّيقُّن من وجودها في دنيا التّساؤل عن دورها الحقيقيّ : هل هو إبداع ، أم هو إعادة صياغة ، أم هو استغلال للنص الشّعبيّ في التّعبير عن عصرها ، بما استطاعته من إسقاطات فلسفية وسياسية على الأدب الشّعبيّ الموروث ، الذي تعرّضت لصياغته النهائية بالشكل الأدبيّ الذي وصلنا منسوبًا إليها .

وهذه هي الأسئلة التي أثيرت حول هوميروس ، والفردوسيّ ، وابن المقفع ،

وابن إسحق ، وابن هشام ، وإيسوب ، و وهب بن منبه ، وعُبيد بن شَرِيَّة الجُرهُميّ ، والإخوان غريم ، وغيرهم كثيرون . إن السؤال الذي أثير ويُثار هو : هل هم رواة أم هم جامعون دفعهم طموحُهم إلى التّدخل بالصياغة والتّعديل على ما جمعوه ، أم هم مبدعون أسقطوا روح العصر وأحلامه على ما جمعوه من موروث في الأدب الشّعبيّ ، أم هم مبدعون ذاتيّون خرجوا بالأدب الشّعبيّ من عطائه الجمعيّ إلى التعبير عن ذواتهم الفردية ؟ والسؤال وارد ونحتاج إلى تأنٍّ في الإجابة عنه ؛ فهذا هو العصر الذي يمثّل الانتقال بين مرحلة الإبداع الجمعيّ ، ومرحلة الإبداع الفرديّ . وهو في نفس الوقت العصرُ الذي يمثل قمة الاعتراف بالإبداع الشّعبيّ ، وقمة استيعابه وفهمه وإدراك أدقّ المعاني والرموز فيه ، كما أنه يمثّل مرحلة الأفراد العظام الذين تصدّوا له للعبور به من مرحلة الذُّيوع الشعبيّ ، والنُّمو التلقائي ، إلى مرحلة الدُّخَول في حضن الأدب الرسميّ ، والنُّمو المنظَّم الذي يعتمد أساساً على ذات المبدع العظيم نفسه .

وهذه هي المرحلة التي أخرجت أدباء العالم العظام بدءاً من سوفوكليس وحتى شكسبير الذين اعتمدوا اعتماداً أساسيا على الأدب الشعبيّ المتداول والمعروف في أدبهم ، وآداب غيرهم ، ثم قدّموا هم الإضافات التي جعلت منهم أعظمَ البنّائين للأدب الرسميّ ، أو الأدب الذاتيّ ، الذي يرتبط بأسمائهم، وعبقريّاتهم ، وقُدراتهم العظيمة على التّعبير والإبداع . إنهم الرُّواد الذين جعلوا في الأدب الشّعبيّ انطلاقةً فنية مخيفة غَيَّرت تاريخ الأدب في العالم ، وخلقتِ المرحلة الكلاسيكية في الوجود الأدبيّ ، كما خلَقت في نفس الوقت بذور المرحلة الرومانسية فيه .

وقد توقّف الدارسون عند مرحلة البَدْء لأدب الفروسية ، أو بمعنى آخر عند أدب فرسان المائدة المستديرة وفرسان الملك آرثر ، كما توقفوا كثيراً عند أدب البكاريسك أو رواية الأبطال المتمرّدين على المجتمع ، وربطوا بين هذه الأنواع

الأدبية ، والمرحلة الملحمية السابقة على ظهور هذه الأنواع الأدبية [١٠] ، ولكنهم لم يوثّقوا العلاقة بين هذه الآداب جميعاً ، والأصول الشّعبية الأدبية التي كانت - في حدِّ ذاتها - نُقْلَةً بين الأدب الملحميِّ وهذه الألوان الأدبية التي رسخت في ضمير الإبداع الأدبيِّ العالميِّ .

وقامت الدِّراسات المقارنة لِتحاول أن تثبت علاقة هذا الزَّخْم الإبداعيِّ بالمعطى الشَّعبيِّ السابق له ؛ ولكنها - أعني الدِّراسات المقارنة - ظلّت حتى الآن في مجال التَّساؤل الذي يبحث عن إجابة ، وفي دائرة الافتراض الذي يريد أن يَصِلِ إلى يقين ، ولن نصل إلى هذا اليقين إلا إذا نظرنا بلا تحيُّز إلى أثر الأدب الشعبيِّ العربيِّ في الأدب الأوروبيِّ كله . وهذا حتى الآن عليه محظوراتٌ من الدارسين والنقاد ومؤصّلي المدارس الأدبية [١١] ؛ ومن هنا يظل هذا الجزء غائبًا عن مكانه في تاريخ الأدب العالميِّ كله ، الذي درس تأثير الأدب الشَّعبيِّ اليونانيّ والهيلينيّ وأثره في الآداب المعاصرة ؛ ولكنه قفز تماماً - وربما عن عَمْد - عن تأثير الآداب الشَّعبية العربية على مسيرة الأدب العالميِّ . وأنا أستعمل كلمة الآداب العربية استعمالاً رديئًا ؛ فالمقصود بالفعل هو الأدب الإسلاميُّ ، أو أدب الحضارة الإسلامية ، ولكني مربوط هنا بأن هذا الأدب الإسلاميَّ كان أدبًا عربيا : لغةً وثقافةً بالدرجة الأولى [١٢] ، ولم ينكر الكثيرون أثر هذا الأدب على الأدب العالميِّ ، ولم يعترض أحد على دوره الحضاريِّ المثير في إثارة القضايا الأدبية والفنية على السواء ، تلك التي أثرت في وجود أنواع أدبية بأعيانها .

لقد تحفّظ الكثيرون من دارسي الحضارات على الأثر الحضاريِّ الأدبيّ ، وبالذات للحضارة الإسلامية ، وللأدب الشَّعبيِّ الإسلاميِّ على أدب العالم المتحضِّر ككل . فرغم وقوف واحد كجوستاف جرونيباوم عند أثر أدب التروبادور على الأدب الشعريِّ الأسبانيِّ كله ، ورغم وقوفه أيضاً عند أثر ألف

ليلة وليلة على كلِّ الأدب الغربيِّ ، ابتداءً من أدب الحكاية إلى أدب القصة القصيرة ، إلا أنه يقف موقفًا مترفِّعًا من الحضارة الإسلامية كلِّها بعامَّة - عندما تصوَّر أن الحضارة الإسلامية لم تفعل شيئًا سوى حَمْلِ التراث الحضاريِّ الآسيويِّ والإغريقيِّ والفرعونيِّ إلى حضارة الغرب الجديدة دون إضافة جادة أو حقيقية .

هذا الكلام يعني أن الحضارة الإسلامية كانت كالحمار الذي يحمل أثقالاً من حضارة إلى حضارة دون إدراك لقيمة ما يَحملِ ، ودون إحساس بمعنى ما يَحمل ، ودون إضافةٍ من عنده إلى ما يحمل .(١٣) وهذا موقفٌ متخلِّف من جرونيباوم شاركه فيه الكثيرون من المستشرقين ، وهو يوقع نفسه في تناقض ، كما أوقع الآخرون أنفسَهم في نفس التناقض ، حين يفرد فصولاً لتأثُّر الأسبان بِالموشَّح ، أو بأدب الكُدْيَة ، أو المقامات ، أو أدب الفروسيّة ، أو لتأثر الآداب العالمية كلِّها بألف ليلة وليلة بعد نُسخةِ جالان الفرنسية التي أدخلتْها ضمن الموروث الشعبيِّ العالميِّ كله ، والتي أفرزت آلاف الأعمال المستوحاة من الليالي ، أو المأخوذة من الليالي أخذاً كاملاً ، أو التي خضعت لتأثير الجزء الشَّرقيِّ - القاهريِّ البغداديِّ - من ألف ليلة ، في خلق القصة القصيرة الغربية ، الطريفة ، والواقعية ، وقصص الحيوان الناطقة ، وحِيَل العجائز، وحكايات الخيانات الزّوجية ، وقصص الحِرْفيين والمحتالين والبخلاء ، وأدب البكاريسك كله .

إن التّحوُّل الذي حدث في القصة الأوربية بعد ترجمة ألف ليلة وليلة إلى الآداب الأوربية ، واللغات الأوربية كلها يحتاج إلى وَقْفة متأنِّية وطويلة ؛ ولكنه تحوُّلٌ مرصود آخر الأمر ، وتحوُّل معروف أيضاً (١٤) - ولسنا هنا بصدد رصد هذا التأثير أو تتبُّعه ؛ وإنما نحن نشير إليه إشارة واضحة لنقرِّر أن الأدب الشعبيَّ موروث عالميٌّ مهما كانت خصوصيته ، ومحدوديته ؛ فهو قد عاش في وِجدان

شعبه الذي أفرزه ؛ ولكنه انتقل منه إلى كل الشعوب الأخرى التي عايشته ، فأثّر فيها ، وأثّرت فيه ؛ فالأدب الشّعبيّ نقطةُ تحوُّل هامة في الأدب العالميّ كله ؛ لأنه كان البداية في استخراج كنوز الفولكلور العالميّ ؛ ليضعَه مُتاحاً أمام الإنسان في الأشكال الفنية المتاحة التي تجعله نظماً حضاريا مؤثراً و واضحاً .

إن انتقال العطاء الشّعبيّ من مرحلة الفولكلور إلى مرحلة الأدب الشّعبيّ ، يعنى نُقْلة أساسيّة في تاريخ الحضارة البشرية كلّها ؛ فليس من أدب في العالم المعاصر إلا وقد تأثّر بالأدب الشّعبيّ الذي أفرزته القوميّات المختلفة : الكلُّ تأثّر بالكلّ ، والكلُّ اختلط بالكلّ ، والكلُّ أفرز عطاءه الأدبيّ الإنسانيّ العظيم . ومن هنا لم ندخل في مناقشة جدليّة مع جرونيباوم أو غيره ؛ لأن البحث قد تجاوز مرحلة جرونيباوم وغيره أيضاً ، ولأن المسألة لم تَعُدْ حضارة إسلام أو حضارة إغريق ؛ وإنما المسألة أصبحت شاملة ، أصبحت حضارة الإنسانية كلّها في عطائها المتبادَل والدائم والقائم الحيّ أبداً ؛ فالذي لا شك فيه هو أن الأدب الشعبيّ في كل لغات العالم أثّر تأثيراً مباشراً ، أو غيرَ مباشِر ، في كل آداب العالم المتحضّر الجديد ، وأنه كان المدخل الرئيسيّ لظهور الدّراما في شكلها المسرحيّ ، وشكلها الروائيّ والقصصيّ على السواء ؛ فمنذ يوروبيدس وحتى شكسبير ، والعلاجُ المسرحيُّ يقوم أساساً على أسطورةٍ تحوّلت من الفولكلور إلى الأدب الشعبيّ عن طريق بَنّائين فنّيين عِظام ، جَهِلنا أسماءهم ، أو توارت هذه الأسماء طِبْقاً للقاعدة في الأدب الشّعبيّ كله ، وجاء هؤلاء المسرحيون ليخضعوها للشكل المسرحيّ ، بعد أن كانت تُتناقل في شكلها الروائيّ الشّعريّ أو القصصيّ الأول .

فهوميروس – سواء أكان شخصيةً حقيقية أم كان اسماً رمزيا لأحد الرواة الشّعبيّين للإلياذة – هو المِعْبَر الذي عبر فوقه هذا الموروثُ الشعبيُّ إلى دنيا المسرح ، إلى الكتّاب الدّراميين العظام ، وكان هو الذي لفت أنظار من تلاهم

من كتّاب المسرح أو الرواية إلى الثّراء الضّخم للأدب الشّعبيّ كمنبع ثرّ لا يغيض لموضوعات أعمالهم الدرامية المسرحية أو الروائية على السواء ؛ بحيث رأينا شكسبير وغير شكسبير - بعد هذا - يستوحون أعمالهم المسرحية من نصوص شعبية متداوَلة ، لا عند شعوبهم وحدها ، وإنما عند شعوب أخرى ، استطاعت آدابها الشعبية أن تصبح نسيجًا متكاملاً من الأدب الشعبيّ العالميّ كله ، وأصبح أدب أوروبا الشّعبيُّ يُذكر إلى جوار أدب الهند الشّعبيّ في المهابهارتا ، أو أدب الفرس الشّعبيّ في الشّاهنامة ، أو الأدب العربيّ الشّعبيّ عند ابن هشام ، وفي ألف ليلة وليلة .

إن الوجود الدّراميّ البارز في كل هذه الآداب الشعبية هو الذي أعطاها صفة العالمية ، وخاصيّة الذُّيوع العام ، فهذا الوجود لم يقف عند ذاتِ مبدعه بعينها ، بل هو قد تخطّاها وتجاوزها للتعبير عن ذات الإنسان في كل مكان وزمان ، منذ الأسطورة والمعطى الفولكوريّ العفويّ ، إلى الأدب الشعبيّ المنظوم ، أو الخاضع لمنهج فنيّ بذاته . والزّادُ الفنيُّ يتواصل ويتعاقب ويتلاحم ليكون زادًا هاما للمبدعين الفرديّين من أصحاب الدّراما المسرحية أو الدّراما الرّوائية ، أو الدّراما القصصية ؛ فلولا هذا الإنتاج الجمْعيُّ الذي رَصَد دراما الإنسان في صراعه مع القُوى الخارقة ، ومع قوى الطبيعة ، ومع الإنسان الآخر داخل إطار التكوُّن الاجتماعيّ التّدريجيّ - ما أمكن أن تكون هذه الحصيلة الدّرامية الهائلة في متناول أصحاب الأدب المبدعين .

يذهب نقاد الأدب إلى أن الأسطورة ولدت الملحمة ، وأن الملحمة ولدت المسرح ، وأن المسرح ولد الرواية . وهم بهذا يرصدون حركة الأدب رصداً تاريخيا ، ورصداً اجتماعيا معًا ؛ فالملحمة مزيج من الدّراما الأسطورية مضافًا إليها دراما التاريخ الإنسانيّ نفسه ، ثم تأتي المسرحية لتكون وجوداً تراجيديا لأبطال الملاحم والأساطير ، وقد أضيف العنصر الإنساني بكثافة متفاوتة ولكنها

فاعلة إلى أن تكون لها الغلبة آخر الأمر ، ثم تأتي الرواية لتنثر نَظْم الملحمة ، ولتؤكد البُعد الإنساني إلى أبعد حدود .

وهؤلاء النُّقاد – في نظرهم الدّارس – لم يضعوا البُعد الإنسانيّ الشعبيّ في اعتبارهم ؛ فالأسطورة منذ الأصل إفراز شعبيّ لتعليل الكون وتفسيره عند الإنسان في أول مراحل وجوده المثقَّف ، ثم تأتي الملحمة كامتداد لما يُسمّى بالأسطوتاريخ ، أو بالتَّفسير الفنيّ لأحداثٍ تاريخية أَثّرت في وجود الإنسان . ويستمر العطاء الفولكلوريُّ المستمَدُّ من الأسطورة والباقي لها حتى يَلْحقَ بالملحمة فيمدّها بِصُلْبِ مادتها الأساسية ، ثم تتكوّن الأدوات الشعبية وعلى قمتها الملحمة عند شعوبٍ كثيرة ، ومنها السيرة الشعبية عند شعبنا العربيّ ؛ لتواصل الإفراز الفنّيّ ، والعطاء الإبداعيّ لتتّصل بعصر المسرح وعصر الرواية على السواء .

فالبناء الفولكلوريُّ المتواصل والتّراكم الذي بدأ من الأسطورة ، هو الذي كوّن المعطيات التي خلقت الأدب الشعبيّ بعامة ، والملاحم بخاصة ، وهو الذي أدّى إلى الوجود الدراميّ والتّراجيدي للإبداعات التُّراثية المتميزة المتمثلة في المسرح والرواية والقصة . وليس يُجدي هنا اللّفُّ حول : هل بدأت التيمات الفولكلورية رحلتها من الهند إلى الشرق الفارسيّ الإسلاميّ ثم إلى أوربا ، أم أن هذه التّيمات الفولكلورية قد وُجِدت تلقائيا في كل المجتمعات التي مرّت بنفس الظروف ؛ فأفرزت تفسيراتِها الفولكلورية المتشابهة والمتقاربة إلى حد كبير ؟ [١٥] فهذا بحث مهِمٌّ ، ولكنَّ مكانه ليس هنا .

الذي يهمنا هنا أن الفولكلور كان لغةً عالمية نقلتْ ثقافاتِ الشُّعوب بعضها إلى بعض ، وأثبت وحدة الإنسان في مشاعره ومواقفه الدّرامية في كل الشعوب مهما تباينت أو تغيّرت ، وأن الفولكلور تغلّب على معوّقات الزمان والمكان والعنصر الجنسيّ ؛ ليخلق لغة عالمية درامية واحدة ترصُد هموم الإنسان ،

وترصد صراعه الدّراميّ وتؤكد وجوده رغم تراجيديات هذا الوجود المتكررة ؛ ومن هنا كانت محاولاتُ المستشرقين برفض وجود الأدب العربيّ الشّعبيّ في المجال العالميّ محاولاتٍ منحازة وقاصرة ، ومن هنا – أيضاً – كانت المناقشة معهم غيرَ مجدية ؛ فالحضارة الإسلاميةُ تشكّل – بحكم اعترافهم الكامل – مرحلة نقلة حضاريّة بين الحضارات القديمة كلها : البابلية والأشوريّة والسبئيّة والمعينية والفرعونية واليهودية والهلينيّة والهليسنية والأكاديّة والفينيقية والكلدانية، والرومانية ، وهي الحضارات القديمة التي برزت في الشرق الأوسط قبل الإسلام ، وفي حوض البحر الأبيض المتوسط أيضاً ، وبين الحضارة الغربية الحديثة التي بدأت منذ العصور الوسطى مَبْنية على ما وصلها من وجود حضاريٍّ قديم ، عن طريق اهتمام المسلمين بهذه المنابع الحضارية وترجمتها وإعادة تقديمها من جديد إلى البشرية . وفي الوقت نفسه فإن الحضارة الإسلامية – باعتراف هؤلاء الباحثين أنفسِهم – كانت المِعْبَر الذي عبرت عن طريقه حضارةُ آسيا كلها ، وعبر العربية والفارسية ، إلى وجودهم الثقافيّ . أعني : حضارة الصّين ، وجزر الهند الشّرقية ، وفارس والهند ، وإفريقية ، ومناطق الترك والفولجا – عبرت لا كثقافات علمية مدروسة ومُقنِعة ، ولا كفلسفات واضحة ومحدّدة ، ولا كعطاءات فنية درامية منهجيّة ومقوليّة وحسب ؛ وإنما كعطاءات شعبية متناقَلة : شِفاهيةً مرة ، ومكتوبةً مرة ؛ ولكنها آخر الأمر تمر عبْر الدّم الإنساني وعبر النفس الإنسانية في الحياة كأنها الحياةُ ذاتُها – عبْر شرايين التّجارة والقوافل البحرية ، والقوافل الصّحراوية ، وعبر كلّ قنوات الاتّصال الثقافيّ في العالم القديم ، وعبْر كلّ الامتزاج الجنسيّ والحضاريّ المتكامل الذي أفرز هذه الثقافة الدّرامية الإنسانية الواحدة .

الفولكلور في حركته المحلّية الضيقة ، ثم في حركته الاجتماعية المتطوّرة مع تطورات المجتمعات الإنسانية ، ثم في حركته مع القوميات النّامية – حقّق

في اندماجه المتلاحم الجمعَ بين ثقافات الشُّعوب الإنسانية كلها .

إن النظرة إلى الفولكلور بعيدًا عن عطائه الدّراميّ الممتلئ بالزَّخْم والعطاء - نظرةٌ قاصرة ؛ لا تريد أن تعترف بأن الشعوب هي صانعة الحضارات ، وهي - أيضًا - صانعة الثّقافة المتجدّدة ، والدائمة التّطور ، وهي - ثالثًا - الوجود الإنسانيُّ الحيُّ في كل مكان وزمان ؛ فالفولكلور كان هو الوسيلة الإنسانية البُدائية في نقل العواطف الإنسانية ، والطموحات الإنسانية ، والاحتياجات الإنسانية - أيضًا - من جيل إلى جيل ، أي كان هو التّراكم الثقافيُّ الذي كوّن ثقافة الإنسانية التي تُشكّل وعيَها بنفسها .

و وسط المَثَل ، والحدّوته ، والحِكمة ، وأغنية العمَل ، وأغنية المناسبة ، والأغنية الدينية ، والمأثور الحياتيّ المتداوَل - تحرّكت الموروثات البشرية بكل زَخْمها ؛ لتنقل من جيل إلى جيل ، ومن عصر إلى عصر معنى تشبُّثِ الإنسان بالحياة ، ومعنى صراعه ضدّ كل القوى التي تقهر الحياة ، أي تحركت بكل عطائها الدّراميّ لتبنيَ القاعدة الصُّلبة والدائمة والمستمرة التي قام عليها الأدب العالميُّ من عصوره الكلاسيكية وحتى الآن ؛ بل إننا نحس أن كل بذور العصور الأدبية المتعاقبة وُلِدت في الأدب الشعبيّ أساسًا ، وانطلقت منه لتكون مذهبًا أدبيا في عصرٍ ما ؛ فبذور الرومانسية كلّها تنطلق من أدب الفروسية الذي هو جزء لا يتجزّأ من آداب الشعوب في عصورها المتقدمة ، منذ عصور البَداوة والغزو ، وفي عصور الاختلاف على الكلأ والمرعى ، وتساوت في هذا شعوب الصحارى كلها ، وأصبح هذا فولكلورها الخاصّ الذي يدور حول هذه الثقافة الصّحراوية بعطائها القاسي على الحياة والناس ؛ ولكنها حوّلت تجربتها الصّحراوية إلى عطاء دراميّ سَرى في فولكلورها كله ؛ فلم تعد المسألة هي الرّعيُ أو الغزو وإنما غدتِ المسألة هي الصراع الدراميُّ بين الإنسان وهذه الطبيعة القاسية ، هي ضريبته وهو يستخرج من فِقرِها مقوّماتِ وجوده وحياته

وقيمه أيضاً – فتحوّلت الغزوات والعصبيّات ، والهجرات المحلية الضيقة ، إلى وجود دراميّ يقوم على إثبات الوجود أمام الطبيعة القاسية من ناحية ، وإلى إثبات الوجود الإنسانيّ بمجموعة قِيَم ومُثُل تجعل عبور هذه الطبيعة القاسية أمراً محتَملاً وقائماً . فَقِيَم الكرم والضيافة ، وقيم الشّهامة والنّجدة ، وقيمُ الارتباط بالقبيلة أو البطن من القبيلة ، وقيمُ الاحتفاظ بسلسلة النّسب والعلاقة الأخويّة الأسرية – كلُّها قيمٌ مرتبطة بمقاومة هذه الطبيعة القاسية وما تفرضه على ناسها من قسوة في الوجود ، وقسوةٍ في المعاملة ، وقسوة في العلاقة .

هذه العلاقة الدّرامية بين الإنسان والصحراء . لم تقف إطلاقاً عند حدود الإبقاء على مجرّد الحياة ؛ وإنما انطلقت لِتخلقَ المعنى للحياة ، الهدفَ والقيمة ، المعنى الدراميّ للوجود الإنسانيّ وسط كل هذه المعوّقات التي خلقتْها البيئة ، وخلقتْها الطبيعة .

إن مجموعة القيم التي خرجت من هذه المواجهة الدّرامية بين الإنسان والمعوّقات خلقت قيم الفتوّة ، ثم خلّفت وراءها في الأدب العالميّ كله قيمَ الفروسية . ومن أدب الأيام عند العرب ، إلى الأدب الشعبيّ عند عنترة العبسيّ ، إلى المائدة المستديرة عند الملك آرثر ، إلى أدب الفروسية عند ديماس الكبير وديمـاس الصغير ، إلى تمرُّد سرفانتس في دون كيشوت على أدب الفرسان وقيمه – ملحمةٌ من العطاء الدراميّ الإنسانيّ ، تسير كلُّها متتابعةً ، ومتعاقبة ولكنها ملتحمةٌ ومتماسكة ؛ بحيث يجب أن نعيد النظر إليها كلّها ، باعتبارها جزءاً من الدراما الإنسانية العالمية التي بدأت من فولكلور الصّحراء ، إلى الأدب الشّعبيّ المرتبط بالفروسية والغزو ، إلى الأدب الملحميّ المرتبط بالفروسية ، وقيم الفارس وارتباطه بالسّيف والفرس ، إلى مرحلة أدب الفروسية الذي أرسيت قواعده في المرحلة الرومانسية من الأدب العالميّ كله ، والذي تمتدُّ جذوره إلى عطاءات الفولكلور ، ثم عطاءات الأدب الشعبيّ الدرامية حول ما حوته الذّاكرة

البشرية ، والثّقافة الشعبية معًا ، من متبقّيات خبرة الإنسان مع الصحراء ، والفرس ، والرحلة والتنقُّل بحثًا عن الكلأ ، وتغلُّب الانسان التدريجيّ والمتراكم على كل هذه العقبات لِيُرسي قواعد رئيسية وهامة في علاقته الحميمة بوسائل حفظ حياته : الفرس والسيف ، والخبرة بالصّحراء والنُّجوم الهاديات في السماء ، والقدرة على تجاوز العقبات إلى بر الأمان ، ثم - وهذا عندنا هو الأهم - القدرة على تركيز الخبرة الإنسانية وتناقُلها ، هذه الخبرة التي أحلت معالم البقاء الإنسانيّ في مقابل الشرف والشهامة والكرم ، والارتباط الدائم بالجذور ، والالتصاق الكامل بالعزوة والأرومة .

وفي الأدب العربيّ ، كما في الأدب التُّركيّ والفارسيّ سنجد هذه القيم الدّرامية أساسيةً ورئيسيةً في تكوين شخصية البطل الشّعبيّ في الآداب الأولى لهذه الأمم ، وفي كل آداب الشعوب التي عاشت هذه البَداوة ظهرت القيم الدرامية التي كوّنت أسس الأدب الروائي الذي قام على قيمها ومُثُلها .

وحتى عند بعض الشعوب التي تخلّفت حضاريا - كالشعب الأمريكي - ظهرت آثار فولكلور الرعي ورعاة البقر مؤثّرة تأثيرًا كاملاً على وجود الأدب الشعبيّ المتناقل عن الرعاة ، واللصوص ، وقطاع الطرق ، وهي التي كوّنت بعد هذا ، أدب الغرب الأمريكيّ كله .(١٦)

وإذا كان نقاد الأدب يعتبرون « دون كيشوت » هي الانطلاقة نحو أدب الفروسية في الأدب الأوربي ، الأسباني ثم الأوربي بعامة (١٧) - فإن تقاليد هذا الأدب قد أرسِيَت قبل هذا بكثير في السِّير الشعبية الشرقية ، ومن أوائلها حكايةُ رُسْتم واسْفِنْديار التي عرفها العرب في الجاهلية (١٨) ، وتداولوها قبل الإسلام ، وشَكّلت جزءًا من المقاومة القوليّة للقرآن الكريم نفسِه أثناء نزوله ، فقد كان النَّضر بنُ الحارث يجلس بعد الرسول أي بعد أن يتلوَ الرّسول ما أُنزِل عليه من قرآن ؛ ليقرأ على الناس المتحلّقين حوله قصة رُستم وَاسْفِنديار المملوءة بِأحداث

الفروسية والبطولة ، وبقيم الفروسية والبطولة معًا ، والراسخة القدم في الأدب الفارسيّ الشَّعبيّ المتداوَل شِفاهًا حتى في الجزيرة العربية قبل الإسلام .

هذا الموروث الصَّحراويّ البدويّ في مختلف بقاع العالم ، من فارس ، إلى وادي الفولجا والتَّتر والتُّرك ، إلى العرب والبَرْبر ، إلى أحراش أوربا وغاباتها ، إلى صَحْراوات أمريكا الجديدة وَرُعاتها – مرَّ كالهمس الحيّ ، كالحياة المتنقِّلة، كالوجود الحقيقيّ المتكامل الذي يَنقُل القيم ، ويغرس المفاهيم الدِّرامية الإنسانية الموحَّدة عبر الزمان ، وعبر المكان ؛ بل عَبْر كلّ التَّقسيم التاريخيّ ، وعبر كل التقسيم الجغرافيّ أيضًا ، فإذا بالعطاء الفولكلوري موحَّد ، ومتداوَل ومتشابه ومستمِرّ ، كأنه عطاءُ إنسانٍ واحد ، عاش في كل البيئات ، وعاش في كل هذه العصور ليفرز عطاءه الفولكلوريّ المتشابه والمتجانسَ والموحَّد ، وليقدم لنا آخر الأمر هذا العطاءَ من الأدب الشَّعبيّ الذي غزا هذه الشعوبَ كلَّها ، والذي أفرزته هذه الشعوبُ كلها من أقصى سهول الشّمال الآسيويّ ، إلى عمق الوجود الصَّحراويّ الإفريقيّ الآسيويّ ، إلى مقترب الصّحاري الأمريكية – على بُعدٍ غريب من المكان ، وبُعد أغرب في الوجود الزمانيّ لهذا العطاء ، إلا أن العطاء الشعبي الدرامي واحد ، ومتشابه ويتجه إلى نفس المصبّ الإنسانيّ – وهو الأدب الإنسانيّ الذاتيّ المتشرِّب بكل هذا العطاء الشَّعبيّ ، الذي قَدَّم لنا روائع الإبداعات الفنية الدِّرامية المرتبطة تمامًا بجذورها من الإبداع الشعبيّ المحليّ والقوميّ والعالمي في آن واحد .

ومن هنا كان هذا التَّشابه بين آداب الشُّعوب في ميدان أدب الفروسيَّة ، ولعله كان – أيضًا – وراء هذا التَّشابُه بين آداب الشعوب في ميدان ما يُسمّى بأدب البكاريسك – وهو عند نقاد الأدب الغربيين يُعتبر مرحلةً بدائيةً لأدب الرواية في العالم كله . وهذا الأدب في مضمونه الرئيسي أدبٌ شعبيٌ ، أو ينبع من إثارات شعبية عند الشعوب كلها .

إنه الأدب الشعبيّ المجهول المؤلّف الذي يتحدّث عن الخارجين عن المجتمع ، أي الخارجين عن المُستقِرّ والمتعارَف عليه من خضوعٍ للقوة والسُّلطة السائدة في المجتمع ، سواء أ كانت هذه السلطة خارجية مفروضةً بالقوة والقهر أم داخلية وليدة اختلالٍ في التّنغيم الاجتماعيّ ، الذي خَلَق طبقة قاهِرة وطبقة مقهورة تخضع للطبيعة القاهرة بالقوة والقهر .

وهذا الأدب استمدّ وجوده من الحكايات الشعبية المتناقلة عن الأبطال اللصوص ، أو الأبطال الذين يحدِّدون لأنفسهم قيماً خاصة ، تتيح لهم أن يسرقوا الأغنياء ليعطوا الفقراء ، أو بمعنى آخر يحاولون بمنطقهم هذا أن يُعيدوا تنظيم الثّرواتِ التي اختل تنظيمها بحكم سيادة مفاهيم مجتمعيّةٍ فاسدة ، ودخول النُّفوس الفاسدة فاقدة الخُلُق والقيم إلى مجالات السّيادة والسُّلطة التي تتحكّم في مُقدّرات الشعوب لصالحها الخاصّ ؛ فتنهب عرق الكادحين ، وتفرض عليهم الضّرائب المتعسّفة ، وتمنعهم من أن يجنوا ثمار كدّهم في الأرض والمصنع معاً .(١٩)

إنَّ تقبُّل النّاس لهذا الموقف من هؤلاء الأفراد الذين احترفوا اللصوصية والسّطو على القانون – كان يعني موقفاً دراميا هاما ومؤثِّراً في حياة الشعوب . ثم إن دخول أخبار هؤلاء الأفراد إلى الفولكلور المتداوَل بين الناس حوّلَهم إلى أبطال دراميّين ، يصلحون لبناء أعمالٍ فنية روائية وقصصيّة حولهم ؛ ومن هنا ظهرت شخصياتُ وليم تل و روكامبول ، و روبين هود ، و كابتن بلد ، و كابتن مورجان في الغرب الأوربي ، كما ظهرت شخصية علي الزيبق المصريّ ، ودليلة المحتالة العراقية ، وشواهي ذات الدواهي ، وزينب النّصابة ، وأبو الكسلان ، وشيحة جمال الدين صاحب الملاعيب في الأدب العربيّ الشعبيّ . وهي كلُّها شخصياتٌ تقترب من أبطال أدب الكُدْية والاحتيال عند أصحاب المقامات كبديع الزمان والحريري وغيرهما في الأدب العربيّ الرسميّ ،

الذي أثر كما يؤكّد دارسون عديدون على الأدب الأسباني ، وعن طريقه أثر في الأدب الأوربي بعامة ليظهر أبطال يماثلون شخصية عيسى بن هشام عند بديع الزمان الهمذاني ، أو شخصية أبي زيد السُّروجيّ عند الحريريّ [٢٠] ونحن لا نشك في أن أعمال بديع الزمان ، وأعمال الحريري ومِنْ بعدهما ابنُ دانيال [٢١] ، وغيره مِمّن تأسّوا المقاماتِ الأولى - كانت مستمدّةً في شخصياتها وجوهر عُقْدتها الدّرامية من مأثورٍ شعبيٍّ متداوَل ، أو من فولكلور يُحكى ، ويقوم بدوره كمادة سَمَرٍ وتسلية عند عامة الناس .

وفي الأدب العربيّ دخلت هذه المادة الفولكلورية في دنيا الأدب الشّعبيّ من أوسع الأبواب ، فتحوّلت إلى جزء من نسيج ألف ليلة وليلة ، كما غزَت شخصياتُها وأبطالُها السِّير الشعبية العربية جميعَها ؛ فظهر البطل المحتال إلى جوار الفارس منذ السيرة الأولى ، أي منذ سيرة عنترة بن شدّاد ، الذي ظهر إلى جواره أخوه شيبوب سلال الخيل أو لصّ الخيل المحتال ، إلى ان يتوحّد البطل الفارس والبطل المحتال في شخصية واحدة هي أبو زيد الهلاليّ في الهلالية ، وهي علي الزيبق في سيرة علي الزيبق المصريّ .

ولا شك في أن هذه الشخصيات الشعبية التي دخلت - أولاً - عالم الفولكلور العربيّ ، ثم دخلت - ثانيًا - عالم الأدب الشعبيّ العربيّ قد أثّرت تأثيرًا ضخمًا في المأثور الشعبيّ العالميّ ، بعد انتقالها عن طريق الاحتكاك والرحلة والتجارة في أول الأمر ، ثم عن طريق الحروب البيزنطية والحروب الصليبية في ثاني الأمر ، ثم عن طريق التّجاور والتّعامل والتّزاوج بين الشعوب ثالث الأمر ، ثم عن طريق التّرجمة المباشِرة آخر الأمر .

إن انتقال الفن الشعبيّ بين الشعوب له أكثرُ من مسارٍ ، ولكنه آخر الأمر ينتقل ويؤثّر ويبرز في وجود شعبيٍّ عند بلد معين ، متأثرًا بوجود شعبيٍّ عند بلد آخر ؛ ولكن هذا يتوقّف تمامًا على أن تمرَّ البلد الجديدة المنتجة له بنفس

الظروف الاجتماعية والسياسية التي مرت بها البلد المنتجة له نفسُها أولَ الأمر ؛ فالانتقال هنا أمر طبيعيٌّ ؛ لأن الفن الشعبيَّ هنا كان جنينًا داخل الفولكلور الذي انتقل بوسائله الخاصة ، ثم كان بَذْرة صاحية وحيَّة في الأدب الشعبيِّ الذي تأثَّرت به الشُّعوب في حركة الالتقاء والامتزاج والتَّواصل ، وكان لا بد إذًا - أن يؤثر في الأدب الرسميِّ أو الذاتيِّ لأدباء هذه الشعوب ، من غير بحث عن المصدر الأصليِّ ، أو المنبع الجذريِّ الذي قدَّم هذا النموذج الفنيَّ ، أو فرضه كمنتوج طبيعيٍّ لتفاعل ثقافات الشُّعوب وفولكلورها ، وأدبها الشَّعبيِّ، وكمنتوج طبيعيٍّ كذلك لموقف الإنسان في كل مكان لمحاولة التَّعبير عن دراما حياته ، وحياة الآخرين .

وعند كل الشعوب لعب الفولكلور بمعناه الواسع الذي يشمل الأسطورة والأدب الشعبيَّ ، وأدب الملاحم - أيضًا - دوره في إثراء الآداب الذاتية للأدباء المبدعين بالبُعد الدراميِّ الذي كوَّن صُلْب أدبهم ، والذي صاحب تصوُّره في كل عصوره من الكلاسيكية وحتى آداب الطليعة المعاصرة ؛ فظهرت التراجيديا والكوميديا ، وظهرت الرواية ، وظهرت القصة القصيرة ، كما واكب الجميعَ الشِّعْرُ بمراحله المختلفة : من الشعر المسرحيِّ إلى الشعر الغنائيِّ ، إلى الشعر القصصيِّ ، وتشابهت الآداب العالمية في كل هذا ما عدا الأدبَ العربيَّ الذي لمْ يخرج من المرحلة الغنائية إلى المرحلة الدِّرامية إلا ما ندر في تاريخه القديم ، حتى اتَّجه إلى التَّعبير الدِّراميِّ على درجات متفاوتة في أدبنا المعاصر .

فرغم وجود البذور الدِّرامية الواضحة في الأدب العربيِّ القديم ، وفي الأدب الشعبيِّ العربيِّ بعامة إلا أنه من المسلَّم به أن الأدب العربيَّ لم يعرف التراجيديا المسرحية أو الكوميديا المسرحية ، وهما اللتان مثلتا النُّقلة في الآداب العالمية بين أدب الملاحم وبين الآداب النَّثرية أو الشِّعرية الدِّرامية العالمية ، وقد باعد هذا بين الأدب العربيِّ الحديث وبين أصوله الأدبية الأولى ، وانطلقت من جرّاء هذا

مقولاتٌ نقدية لها دلالتها وآثارها الهامة على الواقع الأدبيّ المعاصر ؛ فالرواية والقصة معاً منقولتان عن الغرب ، ولم يعرفهما الأدب العربيُّ قبل الترجمة عن الآداب الغربية ، وقبل الاطلاع عليهما في آثار المبدعين الفرنسيين والإنجليز والروس . أما المسرحية فهي شيء جديد تماماً في دنيا الإبداع العربيّ المعاصر ، ترجمناه ، واقتبسناه ومَصَّرناه ، أو عرَّبناه ، ثم جاءت مرحلة التقليد والإبداع فيه متأخرة جدا ؛ لأننا لا نجد له شواهدَ في موروثنا العربي الأدبي كله .

ورغم صِدْق كل هذه المقولات في ظاهرها ، إلا أنها تحتاج إلى مراجعات كثيرة عند الدّارس اليوم ، بعد أن دخل هذا الدارسُ دنيا الإبداع الفولكلوري العربيّ من أوسع أبوابه ، وبعد أن حَظِيت الآداب الشعبية العربية - أخيراً - بتقدير أصحابِ العربية لها ، وبعد أن بدأت تأخذُ مكانها في دنيا الدراسات الأدبية جنباً إلى جنب مع الآداب الرسمية التي احتفل بها النُّقاد والقدماء ، وقدّموها وروّجوا لها ، وبعد أن انتهت العقدة القديمة التي تُحِسُّ بالنقص أمام الإبداع الغربيّ ، وترى نفسها تابعة تماماً لكلّ المعطيات الحضارية الغربية ، وخاصة معطيات الفنّ من موسيقى ورسم ومسرح وإنتاج أدبيٍّ أيضاً .

إن احساس الانبهار بالثقافة الغربية الذي بدأ مع انحسار الحملة الفرنسية على مصر ، والذي استمر يتوالى ويتعاقب ، ويُرسِّب كل المقولات التي تُبعدنا عن الجذور ، أو تبعد الجذور عنا - قد بدأ الآن يستقر ويهدأ ، ويُعيد التفكير في كل مقولاته القديمة . فهل حقا انقطع المبدع العربيُّ عن جذوره الدّرامية المرتبطة بالسِّير الشعبية ، والمقامات والبابات الشّعبية القديمة ؟ وهل حقا انقطع المبدع العربيُّ عن عطاءات ابن المقفع في كليلة ودمنة ، وعطاءات ألف ليلة وليلة وحكاياتها الشّعبية القديمة ، بحبكتها الدّرامية الأصيلة ؟

أسئلة كثيرة بدأت تثور في دنيا النّقد العربيّ المعاصر ، ونجد لها أصداءً هامّة في أبحاث الشباب من الأكاديميّين ، وفي الوجود الفكريّ والفنيّ والنقديّ عند

أدباء العصر . وهذا هو الذي جعل طرح القضايا متغيّراً ، وبدأ الحديث عن وجود أصولٍ للرواية في الأدب العربيّ منذ العصر الجاهليّ ، و وجود امتداد لها في السيرة الشعبية العربية بغير ذلك ؛ بل بدأ حديثٌ هامٌ عن أن السِّيرة الشعبية كانت - دراميا - هي البديل للوجود المسرحيّ في الأدب العربيّ ، وأنها حلّت محله في مرحلة التّطوُّر من الأدب الغنائي القديم إلى الأدب الدّراميّ المُثْقل بالتّجربة الإنسانية ، والمُحَمَّل بالزّخْم التاريخيّ . والمعبّر عن الصّراع الدّراميّ الإنسانيّ بعيداً عن مواجهة القدر .

ولكنّ هذا حديثٌ آخر - فهو حديثٌ عن السِّيرة الشعبية العربية ،[٢٢] وهو حديثٌ - بَعْدُ - متأصّلٌ منذ فترة في الدّراسات الأدبية النّقدية ، والدّراسات الشّعبية العربية معاً ؛ لأنه يدور حول دور هذا الفن الشعبيّ العربيّ في ملء الفراغ الذي برَز في غياب التّراجيديا والكوميديا العربية من ناحية ، ولأنه يدور حول دور هذا الفنّ الشعبيّ في تأصيل الوجود الفنّيّ للرواية العربية التّاريخية والرواية العربية بعامة .

الفصل الثاني

السّيرة الشَّعبية والإبداعات الشَّعبية

تتميز السّيرة الشَّعبية العربية بأنها فنٌّ مستقلّ بذاته له قواعده وأصوله ، وله بناؤه الفني الخاص به ، وله أهدافه الفنية والاجتماعية والسّياسية التي استقل بها وتميز ؛ ولهذا فنحن لا نستطيع أن ندرجها ضمن الآداب الشعبية الأخرى المعروفة التي وجِدت عند كل الشُّعوب ، وفي كل اللغات القديمة التي دوَّن بها الانسان أدبه الشَّعبيَّ المعروف لنا الآن . فلا يمكن لنا أن ندرج السيرة الشعبية العربية ضمن الحكايات الشعبية الخرافية ، والحكايات الشعبية الخاصة بالبطولة ؛ فهي وإن حملت الكثير من ملامحهما إلا أنها تتميز بمنهج خاصٍّ بها يفردها عن الانضواء تحت لواء الأدب الشعبيِّ العام المتوارَث والمعروف ، ويجعل لها خصوصية مفردَة بذاتها .

والحكاية الخرافية هي صلب الأدب الشعبيّ النثريّ ، بل والشّعري أحيانًا ، المتوارَث الذي يمد جذوره ليرتبط بالأسطورة القديمة بأشكالها المتعددة ، ثم يحمل تراكماتِ وخبراتِ الشُّعوب على مر التاريخ منذ مرحلة البُدائية في حياة الإنسان ، وعَبْر مراحل تطوره وارتقائه الحضاريِّ في كل أدوار الحضارة الإنسانية حتى الآن .[1] وقد عُرفت الحكايات الخرافية الهندية والعربية منذ العصور الوسطى عند الحضارات النامية الجديدة في أوربا ، ومن هنا امتزجت بآدابها الشَّعبية وأثَّرت فيها ، وإن ظلت لكل شعب من الشعوب أصالتُه الخاصة في رواية حكاياته وإبداعها ، بحيث تحمل سماتِه القومية من ناحية ، كما تحمل

حدود رؤياه الثّقافية والحضاريه لحظة إبداع هذه الحكايات الخرافية من ناحية أخرى .

ولعل أروع مجموعة عرفها العالم من الحكايات الخرافية هي المجموعة العربية المعروفة باسم ألف ليلة وليلة ، التي تطورت في مصر حتى اكتملت في صورتها المعروفة الآن .(٢) ويُرجع الدّارسون الغربيون إلى عصور الحروب الصليبية سرَّ تطور هذه الحكايات . وامتزاجُ حضارات شعوب الشّرق القديم كلها في نسيج مؤثِّر ، أعطى الحكاية الشعبية الأوربية وجودها المتكامل الذي عرفته بعد هذا في عصورها الوسطى ، والذي تمثَّل في مجموعاتٍ من الحكايات الخرافية ظهر فيها التَّأثير الهنديُّ والعربيُّ بعامة ، وتأثيرُ ألف ليلة وليلة بصورة خاصة ، وأبرزها مجموعة « الديكاميرون » لبوكاشيو في إيطاليا .

ورغم أن هذه المجموعة تُعتبر من بدايات أدب القصة القصيرة ، وعلى الرغم من أنها من عطاء أديب معروف هو بوكاشيو ، مما يجعلها إلى الأدب الذاتيِّ أقرب ، وأكثر انتماءً – إلا أنَّ تأثُّرها بالآداب الشعبية وخاصة الحكاية الخرافية جعل الكثيرين من الدّارسين يُدخلونها ضمن إطار الأعمال الشعبية البارزة ذات الدّلالة من ناحية ، وذات التّأثير في الدِّراسات الشعبية من ناحية أخرى . وهي في هذا شبيهةٌ بكليلة ودمنة لابن المقفع ، فهي رغم كونها عملاً أدبيا متميزاً من ناحية اللغة والصّياغة الشّكلية التي اهتم بها البلاغيون العرب أيَّ اهتمام ، وخاصة لما لابن المقفع من باع كبير في دنيا النثر العربيِّ الفنيِّ بصفة خاصة ، إلا أن الدارسين للأدب الشّعبيِّ العربيِّ يقفون عندها وقفة طويلة ، من حيث هي عمل تجميعيٌّ لفابيولا الحيوان العربيِّ المترجم عن الثّقافتين اللتين عرفَهما العرب كلَّ المعرفة – أعني الثقافة الهندية والثقافة الفارسية (٣) ولا يرضون لجهد ابن المقفع إلا بدور التَّرجمة عن نصٍّ فارسيٍّ قديم ، والنصُّ مفقود ولم يعثر عليه أحد .

وحين عرف الأدب الفارسيُّ كليلة ودمنة عرفها ترجمةً عن النص العربيِّ لابن المقفع نفسه . وكلُّ الأبحاث والدِّراسات التي اهتمت بكليلة ودمنة حاولتِ الرُّجوع بحكاياتها إلى أصول هندية وأصول فارسية ، وقد وجدوا بالفعل بعضَ هذه الأصول في الفابيولات أو حكايات الحيوان التي عُرفت عن هذه الشُّعوب ، [٤] وليس ما يمنع أن يكون الشعب العربيُّ قد عَرف هذه الحكايات وتناقلها في لغته عن طريق الاختلاط الثَّقافيِّ والتجارة والرِّحلات البرية والبحرية بينهم وبين فارس والهند ، إلا أن ابن المقفَّع تناول هذه الحكايات بطريقته الخاصة مشابِهاً في هذا المجهود الذي بذله أدباء القرن السابع عشرَ والثامنَ عشرَ في أوروبا ، الذين جمعوا الحكايات الخرافية التي انتشرت في عصورهم وقدَّموها بعد إضفاء طابَع فنيٍّ غنيٍّ بالصّياغة ورهافة الحسِّ عليها ، وإن احتفظوا للحكايات الخرافية بعناصرها الرئيسية ، يشابه في هذا ما قام به شارل بيرو وموزوبيس وفيلاند الذين مزجوا الحكايات الخرافية [٥] المنتشرة في عصرهم بروح العصر الأدبية ، كما أخضعوها للصّياغة الشّعرية السائدة في عصرهم . وقد أثَّروا بهذا على كتّاب عصرهم وأدبائه من أمثال غوته ، وشكسبير وغيرهما، الذين وصلوا بالحكاية الخرافية إلى عالم المسرح والدِّراما الشّعرية . فقدَّم لنا ابن المقفع حكايات كليلة ودمنة من منظور الأدب في عصره الذي كان يهتم اهتماماً كبيراً بالصّياغة اللغوية من الشّكل الأدبيِّ ، واشترك مع هؤلاء الأدباء في فهم الحكاية الخرافية باعتبارها مصدراً للحكمة ، وأنها لا شك تجمع بين التّسلية وبين التّثقيف الذي يُثري الوجدان دون أن يُثقل عليه بالتّعاليم السّائدة .

وقد قفز ابن المقفع من هذا إلى توظيف هذه المجموعة من الحكايات توظيفاً سياسيا يعبِّر من خلاله عن موقفه من الحُكْم في عصره ، وكان ابن المقفع واضحاً في تحديد موقفه من الحكايات الخرافية التي جمعها وقدَّمها بهذا الشكل الأدبي إذ يقول في باب عرض الكتاب [٦] : إنه يتجه إلى جوار استمالة

قلوب القراء إلى وضع الحكمة فيه لِتكملَ به الفائدة وتعم مثبتًا قول عليٍّ بن شاه الفارسي في مقدمة الكتاب من أن بيدبا الفيلسوفَ الهنديّ صنع هذا الكتابَ ، وجعله على ألسنة البهائم والطير « صيانةً لغرضه فيه من العوامّ ، وضنا بما ضمنه عن الطّغام ، وتنزيهًا للحكمة وفنونها ومحاسنها وعيونها ؛ إذ هي للفيلسوف مندوحة ، ولخاطره مفتوحة ، ولمحبّيها تثقيف ، ولطالبيها تشريف .» [٧]

إلا أننا نقف عند آخر حديثه في عرضه للكتاب عند قوله « والغرض الرابعُ هو الأقصى ، وذلك مخصوص بالفيلسوف خاصة .» [٨] مما نعتبره إشارة واضحة إلى ما قام به ابن المقفع من إسقاط سياسيٍّ أحبَّ أن يُخفيه وسط حكايات الحيوان بما فيها من تسلية وحكمة . والحس الدرامي العالي هنا ، حسٌّ مبكر على الأدب العربيّ الرسميّ ، أو الذي يحفل بالشّكل ويهتم بإرضاء أهل البلاغة .

وإذا كان غوته قد تدرَّج باستخدام الحكاية الخرافية من مجرد إعادة الصياغة إلى إخراج رائعته « فاوست » التي استعان فيها بالحكايات الخرافية عن فاوست القديم ، وإذا كانت حكاية ترويحية شعبية قديمة قد أوحت لشكسبير بهملت ، وحكاية شعبية عن الحكايات الخرافية الإيطالية « بروميو وجوليت » فإن هذا الثّراء الكبير للحكايات الخرافية الشّعبية المتداوَلة يجعل منها مصدرًا هاما من مصادر الإبداع الأدبيّ المعاصر ، كما أنها تجعل الحسَّ الأدبيَّ المستقى منها حسا إنسانيا عاما يربط الإنسان بجذوره الثقافية القديمة .

ويعرِّف « هردر » [٩] الحكاية الشعبية بقوله : « إن الحكايات الشعبية بأسرها، ومثلها الحكايات الخرافية والأساطير – هي بكل تأكيد بقايا المعتقَدات الشعبية ، كما أنها بقايا تأمُّلات الشعب الحسّية وبقايا قُواه وخبرته .» وفي هذا فإن كلمة الشعب هنا تنطبق على الإنسان في كل مكان دون تحديد موطنٍ معيَّن ، وهذا

ينفي اتِّجاه الإخوان « غريم » إلى اعتبار الحكايات الخرافية قد انتقلت من شعب إلى شعب حتى وصلت إلى الشّعب الجرمانيّ ، كما أنه يرد على قول « بنفي » إن الموطن الأصليّ للحكايات الخرافية جميعاً هو الهند ، وإن هذه الحكايات قد ابتدعها كهنة البوذيّين لأغراض تعليمية وإرشاديّة ، وإنها انتقلت إلى أوروبا في شكل روايات مدونة قبل كل شيء [١٠] « إما بواسطة العرب عن طريق البيزنطيّين ، وإما في شكل روايات شفوية مباشرة عن طريق المغول وشعوب شرق أوروبا .»

وأجهد « بنفي » نفسه في إرجاع كل الحكايات الخرافية الأوربية والألمانية إلى أصول هندية ، وجاء بعده كثيرون يبحثون عن أصول الحكايات الخرافية من هذا المنظور مثل « ماكس مولر » ، إلا أن هذا الموقف العنصريّ الذي يميِّز بين الشعوب في قدرتها الحضاريّة تَحطَّم بانتشار الأبحاث الأنثروبولوجية ، التي أثبتت وجود تشابُهٍ بين الشعوب في مراحلها البدائية في الممارسات العقائديّة والتّفسيرات الأسطورية لمظاهر الكون وقواها ، وأثبتت هذه الدِّراسات التي أثبتها « تايلور ولانج » تشابُهَ الحكايات الشعبية الخرافية عند شعوب كثيرة ، وقدَّم « جيمس فريزر » في الغصن الذّهبيّ أمثلةً كثيرة . [١١]

وجاء الدّارسون بعد هذا ليؤكدوا أن الحكايات الخرافية ترجع إلى عصور قديمة جدا ، وأنها مزجت بين بذور عدة حكايات وأساطير وخرافات تفسيرية في تشكيلٍ دراميٍّ يحمل من الرمز ما يلائم روح كلِّ عصر ، ويعكس في ذات الوقت خصائص بيئيةً وبشرية ، قد تميِّز صورة منها عن صورة أخرى باختلاف الشعوب التي تحكيها ، وباختلاف العصر الذي تُحكى فيه . ولم تكن المسألة تحتاج إلى انتقال ورحلة للحكايات الخرافية من مكان إلى مكان ، أو أن تُنسب هذه الحكاياتُ لشعوب بعينها ، هي الأصل في صياغتها وإبداعها في حين تظلُّ باقي الشعوب مجردَ متلقِّية لما وصلها من ثروة فنية من الحكايات الخرافية

وهذا الذي جعل المدرسة الفنلندية وعلى رأسها « أنتي آرني » تتجه إلى الرجوع إلى جذور الحكايات الخرافية ، وعَقْد الدّراسات المقارنة بين صورها المختلفة ، وقد وصلوا بهذه الدراسات إلى السّر في تشابُه الحكايات الخرافية بعضها مع بعض في الكثير من التّفصيلات الجذرية ، وإلى تصنيف هذه الحكايات وتقسيمها إلى وحدات أساسية مشتركة في الموروث العالميّ كله ، وإن تمايزت بعضُها عن بعض بحكم المؤثّرات الجغرافية والزمنية معاً .[١٢]

ولا شك في أن الحكايات الخرافية بناءٌ متشابك تتداخل في صنعه أكثرُ من وحدة لتكون آخر الأمر بناءً دراميا متكاملاً ، له فنّيته وله حِرْفيته الأدبية ، وقد وضح هذا تماماً في كليلة ودمنة لابن المُقَفّع ، كما وضح هذا بشكل مميز في حكايات ألف ليلة وليلة التي تتحول فيها الحكايات الخرافية إلى أعمال قصصية شديدة التّعقيد الفنّي ، وهي تحمل في نفس الوقت مضموناً دراميا ومضموناً إنسانيا شديد العمق .

وإن كان ابن المقفع قد اهتم بالشكل الأدبيّ السائد في عصره فاعتُبِرت كليلة ودمنة من الموروث الأدبي الرّسمي الذي تفخر به المكتبة العربية – فإن ألف ليلة وليلة اهتمت بالمضمون الدراميّ قبل اهتمامها بالشّكل الأدبيّ ، ومن هنا كان قُربها الشديد من الفن القصصيّ بمذاهبه المتعدّدة : من القصة ذاتِ الطابع الخرافيّ ، إلى القصة ذات الطابع الرومانسيّ ، إلى القصة ذات الطابع الواقعيّ كما في حكايات المُدن والأسواق وحكايات الشُّطار .[١٣]

والمنطقُ الذي ساد ألف ليلة وليلة منطقٌ دراميٌّ بالدرجة الأولى ، وهذا المنطق أتاح لها أن تجمع بين السّحر والخوارق ، والواقعية الشديدة في حكايات البيوت والمدن . و واضح تماماً أن ألف ليلة وليلة استمدتِ الكثير من جزئياتها من حكايات شعبية متوارثة ومتداولة ومعروفة في العصور التي تمّت فيها الصّياغة النّهائية لحكاياتها ، بحيث نلمح ثقافة العصر كلّه كما نضع أيدينا على ظروف

العصر السياسية والاجتماعية في نفس الوقت .

وإذا كانت ألف ليلة وليلة قد صيغت في شكلها الأخير في عصور متأخرة من ازدهار الحضارة الإسلامية في منطقة الشرق الأوسط وآسيا ، وارتبطت بما تاخمها من شعوب أوربا (١٤) - فقد حملت ألف ليلة وليلة الحكايات الخرافية المتداولة عند كلِّ شعوب المنطقة الإسلامية والشُّعوب المتاخمة لها . وقد أجهد المستشرقون أنفسهم في البحث عن الأصول الهندية والفارسية لبعض حكايات ألف ليلة وليلة ، كما أجهد الدّارسون للأدب المقارن أنفسهم في البحث عن أصول فينيقية وفرعونية وإغريقية في حكايات ألف ليلة وليلة . ونتائجُ هذه الدِّراسات تشير بوضوح إلى أن حكايات ألف ليلة وليلة تجميعَ حضاريٌّ وأدبيٌّ للموروث الشعبيِّ من الحكايات العاطفية التي تبلورت داخل الوعاء الفنيِّ الإسلاميِّ بشكلها النهائيِّ الذي جاءت منه . والتَّركيبةُ البشرية لما نُطلق عليه المنطقة الإسلامية في عصور ازدهارها تجمَع أبناء كل الحضارات القديمة ، كما تجمع روحَ العصر في هذه المنطقة ، وتعكس العلاقاتِ المتشابكة بين المكوِّنات البشرية للشعب الإسلامي ككل .

و وجود الحكايات ذات الأصول الهندية أو الفارسية أو الفرعونية أو البابلية أو الإغريقية أمر طبيعيٌّ جدا ؛ لأن الحضارة الإسلامية في ذلك الحين هي حصيلة المجهود البشريِّ الإنسانيِّ كله في الإبداع والتعبير الفنيِّ .

في كليلة ودمنة وفي ألف ليلة وليلة ينطلق الموروث الشّعبيُّ من مرحلة الفولكلور الشّفاهيِّ المتداوَل والمكوّن من وحدات تلقائية وبدائية وعفوية ، إلى الأدب الشّعبيِّ صاحب التّنظيم والقائم على تجميع الوحدات المختلفة في تشكيل دراميٍّ مميّز ، يحتفظ بالطابع الشعبيِّ ، ويمتد في جذوره إلى الأصول الأسطورية القديمة بما تحمل من رموز وبقايا عبارات ومحاولات تعليلية وتفسيرية لظواهر الكون ، وبقايا معتقَدات ترتبط بطقوس الوثنية القديمة التي

كانت تعكس مخاوف الإنسان ، وترسُم طموحه للتخلُّص من قيود محدوديته المكانية والزمانية معًا .

وإن كانت كليلة ودمنة قد اهتمت بالحكايات الخرافية المرتبطة بالحيوان ؛ لتجعل منها وسيلة لنقل الحكمة الإنسانية من ناحية ، ولتقوم برسالة تربوية وتعليمية من ناحية ثانية ، ولتحمل موقف الأديب المتفرِّد من قضايا مجتمعه من ناحية ثالثة – فإن ألف ليلة وليلة اهتمت بكل الموروث الشَّعبيِّ من الحكايات الخرافية المتعلقة بالحيوان [١٥] والإنسان والجماد ومظاهر الكون وما وراء مظاهر الطبيعة جميعًا ؛ لتحمل موقف جِماع الشعب من قضايا العصر ومن القضايا الإنسانية بعامة ؛ فألف ليلة وليلة لم يضعها كاتبٌ واحد ؛ وإنما هي من إبداع عديد من الكتاب في عديد من العصور وفي عديد من الأمكنة ، تناول إبداعَهم هذا عديدٌ من الرواة والحفظة بالتَّغيير والتَّبديل والإسقاط الفنِّيِّ لهموم عصورهم وقضايا بيئاتهم الخاصة .

وإن كانت قد وَجَدت في النهاية مَنْ جمعها وقدَّمها لنا في صورتها المتداولة بيننا الآن ، إلا أن هذا لا ينفي الأثر الذي تركه المجهود المشترك على مرِّ الزمن للعديد من المبدعين وللعديد من الرواة فيها ، وحتى في شكلها المتكامل الذي بين أيدينا الآن سنجد نُسخًا منها تنفرد بِقصص لا توجد في نسخ أخرى [١٦] ، كما نجد الصياغات الأخيرة لبعض الطَّبعات [١٧] تُسقِط بعض الوحدات التي تشترك في صياغة القصة الرئيسية ، والتي توجد في طبعات أخرى .

الطابَعُ الجمْعيُّ لتأليف ألف ليلة وليلة هو الذي يُدخلها في دنيا الأدب الشَّعبيِّ من أرحب الأبواب ، كما أن التَّعبير عن الهموم الجمْعيَّة للشعب العربيِّ بعامة يؤكِّد هذا الموقف ، ويزيد هذا الموقف تأكيدًا ما تحمل من ثروة مشتركة ثقافية وفنية وفكرية ، حملتها هذه الشُّعوب معها من جذورها الحضارية

القديمة ، التي سبقت دخولها إلى الإسلام ، وسبقت الوجودَ الحضاريَّ للشعب العربيِّ الخارج من الجزيرة العربية بتراثها السّاميِّ القديم .[١٨]

ليست كليلة ودمنة وألف ليلة وحدهما هما المجمّعات الوحيدة للحكايات الخرافية العربية بهذا المفهوم الواسع والعريض لمعنى الشّعبية ؛ وإنما هناك أعمال مُجمَّعة كثيرة ، مثل : الأمثال ، وأشهرها « مجمع الأمثال » للميدانيِّ ، وحكايات الحيوان ، وأشهرها « حياة الحيوان » للدّميريّ ، غير مجموعات الكتب التي جمعت حكايات الحَمْقى والنّوْكى والمغفّلين ، أو التي جمعت أخبار الخيل والإبل وأنسابها ، وأخبار الطوائف كأخبار الوزراء والقضاة والولاة .[١٩]

وهي في معظمها تجميعٌ لما تداوله الناس من حكايات خرافية ، أو حكايات عن الحيوان، أو حكايات بطولية ، خضعت في وضعها للخيال الشّعبيِّ ، وخضعت في نفس الوقت في تناقُلها لعمليات التّراكم الفولكلوريِّ ، وإسقاطات أضافها النّقَلة والرّواة من واقع بيئاتهم وظروفهم التّاريخية ، إلا أن هذه الأعمال – رغم أهميتها وثرائها – لم تفز بما فازت به كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة من شهرة وتفرُّد ؛ ربما لأن هذين العملين أثارا اهتمام المترجمين إلى الآداب الغربية في وقت مبكر فَنُقِلا إلى كل لغات العالم تقريباً ، وربما لما احتوى عليه العَمَلان من مادةٍ أثارت اهتمام علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا والأدب والفولكلور على السواء ، فظهرت أكثرُ من دراسة في أكثرَ من لغة حولهما ، وربما – أيضاً – وهذا عندنا هو الأهم – لأن الدارسين وجدوا في هذين العملَيْن مترسّباتٍ لثقافات العالمْ المتحضّر كله قبل الخروج العربيِّ من الجزيرة ، أي أن هذين العملين عكسا معنى الثّقافة الإسلامية التي سادت الوجود الحضاريَّ العربيَّ في طول فترة ازدهار هذه الحضارة . وهذا ما عَنَيناه بحديثنا في نهاية الفقرة السابقة عن حضارات الشُّعوب التي دخلت الإسلام ،

تلك الحضارات الضاربة الجذور في التاريخ قبل الخروج العربيّ من الجزيرة العربية للمساهمة في الفعل الحضاريّ الإنسانيّ كله .

وإذا كان هذان العملان يمثّلان المزج الحضاريّ بين حضارات الهند وفارس ومصر القديمة ، والحضاراتِ المحيطة بالجزيرة في إفريقية واليمن والشّام والعراق ، وبالتالي الحضارات المؤثرة في المنطقة قبل الإسلام ، كالحضارة الهلينية ، والفينيقية والهلينسية - فإن السيرة الشعبية العربية تُمثّل مرحلة الهَضْم الكامل والتّمثُّل الصّحيّ لكل هذه المؤثّرات ؛ بحيث لا تظهر هذه التأثيرات بصورة سافرة و واضحة ، وإنما تبدو ممتزجةً بالبناء الفنيّ والدّراميّ للسيرة نفسها ؛ بحيث لا نستطيع أن نُرجع وحدة فنية منها إلى تأثير هنديّ أو فارسيّ مباشِرِ كما في كليلة ودمنة ، أو نُرجع حكاية خرافية فيها إلى تأثيرٍ يونانيّ أو هنديّ أو فرعونيّ مباشر كما في ألف ليلة .

والسّيرة الشّعبية تستفيد الكثير من الموروث الشّعبيّ من الحكايات الخرافية التي حفظها الناس وتداولوها ، ثم دوّنوا مختاراتٍ منها في هذه الكتب المجمّعة : إمّا كعمليّةٍ تدخُل فيها الصّياغة الفنية كما في العمَلَيْن اللذين نتحدث عنهما ، وإما كعملية جمعٍ إخباريّ كما في التّجميعات الأخرى التي تكتفي بمجرد النّقل عن الحَفَظة والرّواة [٢٠] ، إلا أنها تستفيد استفادةً أكبر من ألوان أخرى من الموروث الشّعبيّ القوليّ ، الذي اختَصّت به الجزيرة العربية ، ولم يأت وافداً من ثقافة شعبية مجاورة أو مؤثّرة أو منقولة مع شعوبها . هذه الألوان هي تلك الحكاياتُ التي تتحدّث عن أيام العرب ، وتلك الأخبار التي تناقلها الرّواة عن ملوك العرب ، وتلك الرّواياتُ التي كثرت الإشارة إليها في القرآن الكريم عن أمم الجزيرة العربية البائدة ، ثم ما احتفى به العرب من علوم الأنساب ، والمغازي والشّعر . [٢١] وبهذا ضَمّت التّأثيراتِ العربية في الجزيرة والمرتبطة ارتباطًا جذريا بالموروث السّاميّ ، إلى الحصيلة الثّقافية الشّعبية التي

ظلت في ذاكرة الشعب الإسلامي من موروثه الثّقافيّ العالميّ الذي عاشه قبل الإسلام .

والسيرة الشعبية العربية رغم أن ظهورها كأدب شعبيّ تأخر حتى العصور الإسلامية إلا أنها ربطت بين هذه المرحلة الإسلامية من حياة المنطقة ، وبين ماضيها الثقافيّ الوافد والموروث معًا . وإن كان هذا المزيج يَدْخلها كجزء من العطاء الشّعبيّ الفنيّ الإنسانيّ بعامة ، إلا أنه في نفس الوقت أعطاها خصوصية عربية مميَّزة ، ثم أعطاها آخر الأمر القدرةَ على التّعبير عن الواقع الحضاريّ الإسلاميّ في عصوره المتعاقبة منذ انتشار الإسلام في المنطقة ، وحتى بَدْء حركة النهضة الثقافية والعلمية والأدبية المعاصرة .

فالسيرة الشعبية خاصيَّة أدبية إسلامية بالدرجة الأولى ؛ لأنها عبَّرت عن مراحل التجمُّع العربيّ أولاً ، ثم الإسلامي بعد ذلك ـ في مواجهة الأخطار الخارجية التي هدَّدت الوجود الحضاريّ الإسلاميّ تهديداً حربيا مباشراً ، أو تهديداً اقتصاديا وثقافيا مؤثراً وفعّالاً . (٢٢) فهي في الحقيقة تعبير فنيٌّ شعبيٌّ ارتبط بالأحداث التي مرت بالمنطقة كلها قبل ظهور الإسلام وبعده ، ولكنها عَبَّرت عن الوجود الإسلاميّ في المنطقة بالدرجة الأولى ؛ ولهذا فإن ارتباطها بالموروث الوافد مع الشُّعوب التي دخلت الإسلام ، أو بالموروث المنقول من المأثور العربيّ الجزيريّ أو السّامي بوجه عام خضَع لما يمكن لنا أن نُسميه بالمِصْفاة الإسلامية . (٢٣)

وهذا التّعبيرُ (المِصْفاة الإسلامية) هو أقرب مصطلح يمكن أن يُطلق على ما فعله الفنانون الشّعبيون الذين صاغوا السيرة الشعبية العربية في شكلها الفنيّ الذي وصل إلينا . فهذا أدب يُكتب باللغة العربية التي هي اللغة الوحيدة في عهد الحضارة الإسلامية ؛ إذ استطاع الإسلام أن يقضي على كل اللغات القديمة التي كانت سائدة في البلاد التي دخلت الإسلام قبل قبولها الدين

الإسلاميّ ؛ إذ اللغة العربية هي لغة القرآن الكريم ، والقرآنُ الكريم هو الدّين كله ، ولا بد لكل معتنِقٍ للدين من تلاوة القرآن وفهمه والعملِ به ، ولن يتأتّى له هذا إلا إذا عرف العربية وأتقنها ، واستعملها لغة حياته ، ولغة التّعبير عنه ، ولغة الثقافة التي يمارسها في وجوده كله ؛ ومن هنا تحوّلت هذه الشعوب عن لغاتها الأصلية إلى اللغة العربية ، وحوّلت معها كلّ موروثها الثقافيّ القديم من لغاتها الأصلية إلى اللغة العربية ، وَاضطُرّ كبار المفكرين والمبدعين من أبناء هذه الشعوب إلى إتقان اللغة العربية والإبداع فيها كابن المقفع وبشّار بن بُرْد ، وغيرهما من علماء الأدب ، بل وعلماء الفقه والتاريخ .[٢٤]

واللغة لها وجودها الحيّ ، فهي كما تعطيك الفرصة للتّعبير والإبانة تؤثر تماماً في منهج هذا التّعبير وتلك الإبانة ؛ فليست اللغة مجردَ وعاء للأفكار والقيم ، وإنما هي – أيضاً – عامل مؤثّر في تكوين وتطوير هذه الأفكار وتلك القيم .[٢٥] ومن هنا لعبت اللغة العربية دورها الفعّال في صياغة الفكر ، وتحويله ليتلاءم مع فلسفتها كلغة ، وفي وجودها المتجدّد كوعاء حضاريّ لفكر جَمْعيّ متكامل ، تصبُّ كلُّ الشعوب موروثها اللغويّ القديم في هذا الوعاء ؛ فتتطوّر هي ، ويتطوّر الوعاء اللغويُّ نفسُه ، أي أن هذا الموروث يتطور بدخوله لهذه اللغة الجديدة ، كما أن اللغة الجديدة تُطوِّر نفسها بدخول هذا الزّخْم اللغويّ الجديد إلى كيانها المستمر والمتطوّر ، فهناك تعبيراتٌ جديدة ، وهناك ألفاظ تحمل معاني جديدة ، وهناك تسمياتٌ لأشياءَ جديدة لم يكن يعرفها أصحاب اللغة العربية من قبل ، كما أن هناك في هذه اللغات الوافدة التي تُترجم كلُّها إلى العربية – بحكم الممارسة قبل حكم التّرجمة – مصطلحاتٍ تشير إلى ممارسات شعبية ، وإلى عادات وتقاليد ، وإلى أساطيرَ ومعارفَ لا يعرفها أصحابُ اللغة الجديدة ، ولا خبرة لهم بها من قبل .

وهذه المصطلحات تَدخلُ بمعانيها القديمة ، إلى الممارسة اللغوية العربية

المعاشَة بكل زَخْم الماضي ، وما فيه من إثارات اجتماعية وتقاليد وعبادات وأساطير ، وحكايات خرُافية ، وحكمة شعبٍ كامل صاغ وجوده الثقافيّ قبل دخوله إلى دنيا اللغة العربية ، وقبل استسلامه لتقاليدها وفلسفتها ؛ ومن هنا تُطوِّر اللغةُ العربية في هذه التقاليد أو هذه المقولات الثَّقافية ، واللغوية منها خاصة ، والإبداعية منها على وجه أخصّ بما يتلاءم مع وجودها اللغويّ نفسه.

كما أنّه – مما لا شك فيه – أن اللغة العربية نفسَها ، تطوِّر وجودَها كوعاء عامّ ليحتوي كلَّ هذه الروافد الجديدة ، التي هي بحكم الواقع في حكم الاستعمال اليوميّ ، والممارسةِ الدّائمة ؛ فتُدخِل اللغة ألفاظا جديدةً ، واستعاراتٍ جديدة ، وكناياتٍ جديدة ؛ بل وقد تُدخِل تراكيبَ جديدة ، تُطوِّر من وجودها وتُطوِّعه لاستيعاب الوافدين الجُدد بثقافاتهم وفلسفاتهم ، وموروثهم الشَّعبيّ كله .

ومن هنا ظهرت التَّحولات اللغوية البارزة على ألسنة شعراء الأمويين والعباسيين وشعراء الدُّوَيلات ، وشعراء المغرب العربيّ بصفة خاصة ، كما ظهرت التَّجديدات الشِّعرية والقوليَّة في الوزن ، والبناء الفنيّ من العراق وحتى المغرب ، وعلى مراحل متتالية ، مرصودةٍ ومعروفةٍ .(٢٦)

كما أنه من هنا ظهرت العاميّات الخاصة لكل منطقة لها ثقافتُها القديمة الموروثة في العراق والشام ومصر والمغرب العربيّ على وجه الخصوص . فقد دخلت الموروثاتُ الحضاريَّة كعنصر فعّال وأكيد في الصياغة الشّعبية للغـة العربية ؛ لتوائم احتياجاتِ أهل هذه الموروثات الحضاريَّة ، وتلائم فلسفتهم الحياتيَّة من ناحية ، وتلائم زخمهم الشَّعبيّ الفولكلوريّ من ناحية أخرى . ومن هنا تميَّزت هذه العاميات بتعبيراتها الخاصة ، وكتاباتها التي لا يَفْهمها إلا أهلُها ، كما تميَّزت في النطق للكلمات والجُمَل والتَّعبيرات . و وصل من تميزها إلى أنها انفردت بِسِماتٍ جعلت لكل عاميَّة قاموسَها الخاص ،

و وجودَها المثمر ، الذي أدركه المستشرقون فيما بعد ، وحاولوا استغلاله في خلق الفُرْقة القومية عن طريقٍ لغويٍّ ، بإحياء هذه العاميات ، ومحاولة فصلها عن اللغة الأم ، وإثارة النُّعرة لاستقلالها عن العربية ، وأن تكون لغاتٍ قائمةً بذاتها .(٢٧)

لم تستقلَّ هذه اللغات أو اللهجات المحلّية ؛ وإنما ظلت حيَّةً ومتفاعلة مع اللغة الأمِّ من ناحية ، ومع بعضها البعض من ناحية أخرى ، تعيش متجاورةً مع العربية الفصحى دون تعارُض أو تضادٍّ ؛ بل ربما في تزاوج وامتزاج يظهر بوضوح في الأعمال الشَّعبية ، وخاصّةً في الأدب الشَّعبيِّ ؛ فهي واضحة في ألف ليلة وليلة ، ولعلها أكثرُ وضوحًا وبروزًا في السيرة الشعبية على وجه الخصوص – ونحن نعني هنا ظهور اللغة الدِّرامية التي تُبلوِر الأحداث والعواطف بعمقها الإنسانيِّ الكامن في الموروث الإنسانيِّ ، والتي تَظهر في الأعمال الروائية أكثرَ من ظهورها في ألوان الأدب الأخرى ، فقد ظلَّتِ اللغة العربية تعبِّر عن الفكر والعلم ، كما ظلت تعبر عن الغنائيَّة في الأدب ، سواء في الشعر بأغراضه المختلفة ، أو في النثر في معنى الخطابة والرّسائل ؛ ولكنها افتقدتِ العمق الدّراميَّ ، فلم تظهر في هذه اللغة الأعمالُ القصصيّة أو الرّوائية أو المسرحية ، في حين أتاحت هذه العامِّيات المتفاعلة والمتمازجة بعضُها مع بعض ، وكلُّها مع اللغة العربية الأم ، الفرصة لظهور اللغة الدِّرامية التي ولدت الحكاياتِ الشعبية بعامة ، والسيرة الشعبية على وجه الخصوص .

نستطيع أن نقول : إن هذا المزج اللغويَّ الهامَّ في تاريخ الموروث القوليِّ الشَّعبيِّ هو في حدِّ ذاته مِصْفاة إسلامية ، مرَّت بها كلُّ اللغات القديمة التي دخل أصحابها إلى الوجود الجمْعيِّ الإسلاميِّ ، كما دخلتها اللغة العربية نفسُها بحكم الممارسة والفعل ، وبحكم الفعل الاجتماعيِّ من ناحية ، والامتزاج الثَّقافيِّ من ناحية أخرى ، وبحكم النُّمو الحتميِّ للوجود اللغويِّ لأيِّ

لغة تريد أن تظل حية ومعبرة من جيل إلى جيل ، ومن عصر إلى عصر ، ومن بيئة إلى بيئة ، رغم المتغيِّرات السياسية والاجتماعية الحاكمة والمؤثِّرة في حياة كل شيء ، وخاصة في حياة اللغة نفسها .

وهذه المصفاةُ الإسلامية كانت لها قدرتُها القاهرة على تحويل العطاء الفنيِّ العربيِّ من غنائيٍّ ، إلى دراميٍّ ، ومن قولٍ عقليٍّ مباشر ، إلى قول وِجدانيٍّ ونفسيٍّ شديد العمق والكشف عن الوجود الإنساني في الإنسان العربيِّ الجديد، أو بمعنى أدقّ في وجود الإنسان صاحب الحضارة الإسلامية الجديدة .

وهذه المصفاةُ الإسلامية أزاحت عن اللغة المعبِّرة عن الإنسان هذه الصفة السِّحرية التي أحاطتها بها المأثوراتُ الشَّعبية العربية بخاصة ، والموروثات السّامية بعامة ، والتي جعلت الكلمة المعبِّرة شيئاً غريباً عن الإنسان وعن قدراته المحدودة ، وجعلتها تنتمي دائماً إلى عالم مجهول -، ينتمي إلى السحر والكهانة والجانّ [٢٨] ، وأخرجت الكلمة المعبِّرة من دنيا المجهول إلى واقع ملموس ، ومن تعبيرها عن قدرات غَيْبيَّة إلى أداة للتعبير عن الوجود الإنسانيِّ العاديِّ المُعاش ؛ فلم يعد الشاعر يتلقّى وحيه من رِئِيٍّ يعيش في وادي عَبْقَر ، ولم يعد سجع الكهان والخطباء من وحي الجانّ الوسيط بين الإله والقائل ، ولم تعد الكلمة في نفسها سحراً تُتلى على الضَّحية فتتحوَّل من صورة إلى صورة ، لم تعد الكلمة هذا الطلسم المجهول والمخوف في وقت واحد ؛ بل غدت أداةً فعالة وحاسمة في استخراج أعمق ما في النفس البشريَّة من عواطفَ وحوافزَ وغرائز ؛ فتحوَّلت اللغة بهذا من شيء مُصْمَت إلى شيء حيٍّ ، وخرجت من عالم القواميس إلى عالم الحياة .

ولم تعد المسألة أن يخرج الفصحاء إلى البادية ليبحثوا عن صحة اللغة ودقتها [٢٩] ؛ وإنما أصبحت المسألة أن تُحقِّق اللغة سيرورةً للعمل الفنيِّ في كل البيئات الإسلامية من المغرب العربي إلى أعماق الجزيرة نفسها ،

وأصبحت المسألة – أيضاً – أن توجَد هذه اللغة المشتركة التي يفهمها الجميع، والتي يساهم في صُنعها الجميع ، لا بألفاظها وحسب ، ولكن بِتَوْرياتها المرتبطةِ بالموروثات المختلفة التي أصبحت تتآلف وتتقارب إلى حدٍّ بعيد ، وكذلك بمجازاتها المرتبطة بِمُتبقِّياتٍ أسطورية وخرافية وفولكلورية عميقة ، لم تعد غريبةً عن المجموع بعد تداوُل استعمالها ، وإلْفِ ورودها في التَّعبير الأدبيِّ الشّعبيِّ .

إن خَلْقَ هذه اللغة الإسلامية أو التي مرتّ في المصفاة الإسلامية كان العاملَ الرئيسيَّ والأول في خَلْق الإحساس بالانتماء بين أبناء هذه الشُّعوب القديمة التي وَحَّدها الإسلام وتألفها سياسيا وثقافيا ، بعد أن وحّدها دينيا من قبل . إن كل حديث عن الوحدة العربية ، لا يضع في اعتباره هذا التآلف اللغويَّ حديثٌ ناقص من النّاحية العلمية تماماً ؛ فالإحساس بالانتماء عند الشُّعوب لا تخلقه الأهداف السياسية وحدها ، وإنما يخلقه هذا التَّعايُش البنّاء الذي يشترك بحكم الأدب الشّعبيّ بعامة ، والسّيرة الشعبية بخاصة ، في الآمال والأحلام معاً [٣٠] ، وفي مواجهة همٍّ مشترك ، والبحث عن وسيلة الخلاص من ظلمٍ مشترك ، وكيفية الخلاص – أيضاً – من خطر مشترك ، وهو ما تُحدِثه بالدرجة الأولى اللغةُ المشتركة ، وأعني هنا لغة التَّعبير الفنّيّ التي تُترجم عن الشعور ، وتعكس الرّؤى ، وتُتيح مساحة كبيرة للموروث الثّقافيّ ليتمازج ويأتلف .

إن جهد اللغويّين العرب المحدَثين لم يقف عند هذا الأمر وقفة دراسية جادّة ، وظلَّ الجهد العلميُّ اللغويُّ عندهم مقصوراً على عقد المقارنات بين لغاتٍ ماتت بالفعل ولم تعد لها أيُّ فاعلية في حياتنا الفكرية أو التَّعبيرية اليوم [٣١] ، وهم يتأسّون في هذا خطواتِ المستشرقين من ناحية ، وخطوات اللغويّين العرب القدامى من ناحية أخرى : وَالأوَل يدرسون اللغة كما يدرسون الآثار ، فهم أقرب إلى علماء الأنثروبولوجيا منهم إلى علماء اللغات الحية

الباقية ، التي تريد من دراساتهم زيادتَها حياة ، وإثراءَها بما يكفل لها المزيد من النماء والقوة ، وتحقيق الهدف الحياتيّ الدائم من ضرورة التوحُّد الفكريّ والوجدانيّ في دنيا العالم العربيّ ، الذي ظلّ يحتفظ باللغة العربية لغةَ أساسية له ، بصرف النّظر عن العالم الإسلاميّ الذي انسلخ عن هذا الوجود المتوحّد ، يومَ عادَ إلى لغاته الأصليّة ، بدءاً من الهند إلى إفريقية ، إلى إيران وانتهاءً بتركيا .

وأعتقد أن هذا الحديث خارجٌ عن بحثنا ، وإنما ساقنا إليه الحديثُ عن المِصْفاة الإسلامية في عالم اللغة ، تلك المصفاة التي خلقَتْ لغة السّيرة الشعبية، ولكنّ لهذه المصفاة دوراً آخرَ هاما ومؤثراً ، ولعله هو الدّور الأكثرُ خطورةً من الدور اللغوي ، وهو الدّور الذي نهضت به السّيرة الشّعبية مع غيرها من المجمّعات القصصية العربيّة التي بقيت حتى الآن ؛ بل لقد قامت به أيضاً أعمالٌ شعبية أدبية لم تدخُل في إطار المجمّعات القصصية ، ولكنها دخلَت في إطار الأخبار والحكايات التي استهوتِ المفسّرين وأصحاب القصص القرآنيّ ، كما استهوت بعدَهم المؤرخين .

فالإسلام أعلن أنه جَبٌّ كلّ ما قبله ، بمعنى أنه منع كل الممارسات العقائدية والاجتماعية الفاسدة التي سبقت ظهورَه ، والتي جاء ليقضي عليها ؛ فلا عبادة للنجوم والأوثان والأصنام ، ولا مكان للعصبيّات القَبَليّة ، وسلسلة الثأر المتأصّلة بين القبائل العربية من زمن قديم ، ولا مكان بالتّالي لكل الموروث المتّصل بهذه الممارسات العقائدية والمجتمعيّة السابقة لظهوره . وهو يَعْني بهذا – في البداية – ممارساتِ أبناء الجزيرة العربيّة ، ولكن هذه المقولة انطبقت – فيما بعد – على أبناء كلّ الشعوب الأخرى التي دخلت الإسلام ، باستثناء الموحّدين والمؤمنين بالرسالات السّماوية ، وحدّدهم الإسلام باليهود والمسيحيّين والصابئة .(٣٢) أما غيرهم من المجوسِ أو عبدة النجوم أو عبدة النار ، أو عَبَدة

الشيطان ، أو عَبَدة أيّ آلهة غيرِ الله الواحد – فالقاعدةُ تنطبق عليهم وتشملهم أجمعين .

ولكنّ عرب الجزيرة لم يكونوا يستطيعون الاستغناء عن حديث أنسابهم ، ولا عن حديث أحداثهم ، وسِيَر آبائهم قبل الإسلام ، ولا عن منتوجهم القوليّ شعرًا أو نثرًا . وكذلك المسلمون من غير أبناء الجزيرة ، لم يكونوا يستطيعون الاستغناء – أيضًا – عن موروثهم الشّعبيّ بكل عمقه الأسطوريّ والفولكلوريّ. والبتْرُ التّامُّ – بحكم أن الإسلام قد جَبَّ ما قبله – سيؤدّي بالقطع إلى انفصالٍ عن كلّ الماضي الحضاريّ الإنسانيّ الذي عاشه عرب الجزيرة ، وعاشته الشُّعوب الأخرى الدّاخلة في الإسلام ، وهي في حقيقة الأمر وريثة كل الموروث الحضاريّ الإنسانيّ السّابق للإسلام ؛ ومن هنا كانت عملية البَتْر ، أو (الجبّ) الكامل مستحيلةً ؛ بل إن القرآن الكريم نفسَه قد ساهم إلى حد كبير جدا في تخفيض هذا (الجَبّ) والحدّ منه ، بحيث أصبح محصورًا في مجال العقيدة والممارسات العباديّة ، كما أصبح في إطار الفلسفة الإسلامية العامّة بشكل محدّد ؛ فقد ذكر القصص القرآنيُّ الكثير من حكايات الشُّعوب البائدة [٣٣] ، والكثير من حكايات الأنبياء والشعوب المتمرّدة على دعواتهم [٣٤] ، كما جعل وجود الجِنّ والملائكة من الحقائق الثابتة التي لا شك فيها ، وتضمّن هذا الوجودُ علاقاتٍ بين الجن والإنس متعددة الأشكال [٣٥] ، كما أرّخ لنشأة الكون وللوجود الإنسانيّ على الأرض بطرد آدم وحواء من الجنة .[٣٦] كما فتحَ الباب لوجود السّحر والسحرة [٣٧] ، وفتح الباب أمام النّبوءة والتّنبُّؤ ، والأحلام وتفسيرها ، كما أشار إلى كثير من الحكايات الواردة في الساميّات .[٣٨]

وقد وجد المفسرون أنفسَهم في حيرة أمام الكثير من الحقائق الواردة في القرآن الكريم ؛ إذ لم تسعفهم جهود المؤرخين بما يُمكّن لهم أن يوثّقوا

هذه الحقائق توثيقاً علميا معترَفًا به ، فكان لا بد من اللجوء إلى الذّاكرة الشّعبية الحافظة لما تبقّى في أذهان الرواة والحَفَظة ليسهل تفسيرُ الكثير من هذه الحقائق ، للخروج بمغزاها القرآنيّ ، ومعناها عند الحِكْمة الإلهيَّة . وهكذا فُتح البابُ أمام الموروث الثّقافيّ القديم ليعود إلى الحياة من جديد ، مما دَفع بالكثيرين من علماء التّفسير إلى التّحذير مما أسْمَوه بالإسرائيليّات ، وهم يَعْنون بهذا ما دَسَّه الكثيرُ من الحُفّاظ اليهود من شعبيّات إسرائيليّة جازَت على الكثيرين من المفسِّرين ، وذكروها باعتبارها حقائقَ صحيحة ، وهي في مُعظمها إما مِنْ وَضْع هؤلاء الرواة المُغْرِضين ، أو من بقايا ثقافيَّةٍ تتعارض مع الموقف الإسلاميّ الواضح من الممارسات الوثنيَّة والساميَّة التي كانت تُمارَس قبل ظهوره ، وقبل موقفه الحاسم من (جَبِّها) . (٣٩)

ومن هنا جاءت المِصْفاة الإسلامية التي حسَمتِ القضيَة كلَّها ، فسمحت للموروثات الشّعبية العربية والوافدة بالعودة إلى الحياة على ألا تتعارض مع الفكر الإسلاميّ ، أو مع العقيدة الإسلامية في الأساسيّات منها ، أو في أدقّ التّفاصيل . وقد كان جهد المفسرين بالنِّسبة للموروث السّاميّ والعربيّ الجزيريّ أساسيا في هذا ، كما ظهرت جهود المؤلّفين الكبار الذين تصدّروا عصر التّأليف كابن هشام الذي قدَّم جهود عصر التّجميع وقد مرّت على يديه من هذه المِصْفاة الإسلامية ، وقرأنا ابنَ اسحق ، و وهبَ بنَ منبّه ، وعُبَيد بن شرية الجرهميّ ، من خلال جهده هو في ضبط رواياتهم ، وحَذْف ما لا يرضاه ، وإضافة ما هو أصحّ وأكثرُ دقةً ، ذاكراً تدخُّلَه في كل مرحلة ، وفي كل زاوية حتى لا يختلط الأمر على القراء (٤٠) ، وحتى نُسِبت سيرة ابن إسحق للنبيّ عليه السلام إلى ابن هشام ، فَسُمِّيت سيرةَ ابن هشام لاقتناع العلماء أن جهد ابن هشام هو الذي خلّصها من الكثير ممّا يتعارض مع الرُّؤية الإسلامية والفكر الإسلاميّ .

ومن غير اتّفاق مسبَق اجتهد المؤرخون ، وعلماءِ السيرة ، ورجالُ التفسير ، على اتّباع هذا المنهج في نقلهم للموروث العربيّ الساميّ من ناحية ، والموروث الوافد من ثقافات الشّعوب التي دخلتِ الإسلام وتكلّمت العربية من ناحية أخرى ، وبهذا تواصَلَتِ الثقافات في نسيج ثريٍّ ، أتاح لهذا العطاء الإنسانيّ أن يكون جزءاً رئيسيا من ثقافة كتّاب القصة العربية بعامة ، وكتّاب السيرة الشعبية بخاصة . وتبدو آثار المِصْفاة الإسلامية واضحةً في ألف ليلة وليلة، وإن كانت تبدو أشدَّ وضوحًا في أدب السيرة الشّعبية .

إن العبادات القديمة والسِّحر والجانّ ، والأساطير التي عرفتها مختلف الشّعوب التي دخلت الإسلام ، وكذلك الأحلام والعِرافة والتنبُّؤ – كلُّها واردة بكثرة ، ومستعملة في السّيرة الشّعبية كوحدات محورية وأساسية في التّكوين البنائي لهذه السير ؛ ولكنها تُستعمل فيها وقد مرَّت بالمصفاة الإسلامية ، بل وَوظِّفت لإبراز المعنى الإسلاميّ ، والفكر الإسلاميّ ، وضرورة التّعاضد والتّكافل ، وسيادة الوحدة بين الأراضي الإسلامية ، والشّعوب الإسلامية لمواجهة الخطر الخارجيِّ الذي يهدِّد الوجود الإسلامي مُمثّلاً في أرضه وشعوبه وعقيدته على السّواء .

والسِّحرُ أضفى على حكايات ألف ليلة طابَعاً خاصا ، وملأها بهذا العِطر الغامض الذي جعل لها شخصيتها المتميزة ، وظهرت شخصيّات الساحر المجوسي الشّرير الذي يُسخِّر البطل للحصول على الكنز المدفوز ، ثم يحاول قتله ، كما ظهرت شخصية السّاحرة العجوز الشّريرة ، التي تكرِّس سحرها كله لإلحاق الأذى بالبطل والبطلة على السواء ، كما ظهرت شخصية الزّوجة الخائنة التي تَعرِف السحر ، والتي تحوِّل الزوج الذي اكتشف أمرها إلى تمثال صخريٍّ، وتحول أرض بلاده إلى بُحيرة ، وتحوِّل أهل البلاد إلى سمك مسحور ؛ وكل ذلك انتقامًا لعشيقها الذي جرحه الزوج الغاضب لشرفه المثلوم . وكذلك

شخصية الزوجة الغيور التي تسحر الجارية التي تستهوي زوجها ، وتدفنها بالحياة ، وزوجة الأب التي تحوّل ابن زوجها إلى عجل وأمّه إلى بقرة ، وتزعم لزوجها العائد من رحلته أنهما ماتا ودُفنا بالفعل ، وتُحاول بكل ما فيها من خُبث وشرٍّ أن تجعل الأب يأكل من لحم ابنه وزوجته المسحورين . كما ظهرت شخصيةُ الفتاة البريئة السّاذجة ، ولكنها تعلّمت فنون المعرفة والأدب ومنها السّحر ، فتتبيّن أن الحيوان الذليل الذي يُقدّم للذبح ، أو يقف لاهثًا خائفًا أمام دكان أبيها ، ليس إلا فتى قد سحرته امرأة شِريرة ؛ فتلجأ إلى ما تعلّمته من سحر لتعيده إلى صورته الإنسانية ، وتنقذه من تحوُّله السّحريّ ، وغالبًا ما تنتهي هذه القصص بزواج الفتاة من البطل .[٤١]

سنلاحظ هنا أنه رغم استعمال السّحر بكثرة إلا أن هناك نهايةً فاجعة تنتظر السّاحر الشّرير ، كما أن هناك نهايةً سعيدة تنتظر صاحبة-السّحر الخيّر ، كما سنلاحظ أنّ استعمال السّحر أتاح للمبدع أن يُعرّي النّوازع الدّاخلية التي تعيش في قلب البطل الشّرير ، وأن يُبرزها في أبشع صورة ، وأكثرها دمامة . كما أتاح له أن يضع الصّواب أمام الخطأ ، والخير أمام الشر ، وأن يؤكّد حتمية عقاب الشّر ، وحتمية انتصار الخير ؛ فاستعمال السّحر هنا ساعد على إبراز فكرة إسلامية واضحة ، وهي أن الشر من عمل الإنسان نفسه ، وأن الخير يتمُّ بإرادة الله ، ولكنْ من صنع الإنسان نفسه بأدوات أتاحها الله له حين آتاه العلم . وهي فكرة تنفي القدَرية ، وتُبعد مقولة أن الإنسان أسير القدَر ، يَهزمه ، ويُنهيه مهزومًا في صراعه معه ، وهي الفكرةُ التي بُنيت عليها الدراما الإغريقية على وجه الخصوص . وعلى كل حال ، فلنا إلى هذه الفكرة عودة بعد حين .

إن الذي يهمنا هنا هو الوقوف عند أثر المِصْفاة الإسلامية في استعمال السّحر في الليالي ، فإذا كان السحر قد استُعمل بكثرة واضحة في ألف ليلة وليلة – فهو قد استُعمل على درجات متفاوتة في السّير الشعبية ، ولا تكاد سيرة

من السّير المعروفة لنا حتى الآن - تخلو من ظهور السّحر ، إما ظهوره عابراً وسط الأحداث ، أو ظهوره كعنصرٍ فعّال في الأحداث الرئيسيّة للسيرة .[٤٢] إلا أنه يمثّل عنصراً رئيسيا في البناء الفنيّ لسيرةٍ بعينها ، هي سيرةُ سيف بن ذي يَزَن . وهذه السيرةُ تحتوي من الموروث الشّعبيّ الجزيريّ ، والموروث الشّعبيّ للشعوب التي دخلت الإسلام من ورثة الحضارات القديمة في المنطقة الكثيرَ الذي يحتاج إلى دراسة متخصّصة و وقفة متأمّلة ، وسنقف عندها ، أو عند ظاهرة هامّة فيها ، في نهاية هذه الدراسة .[٤٣] ولكننا الآن نتناول ظاهرة السّحر فيها .

سيرة سيف بن ذي يَزَن تعتمد اعتماداً جذريا على عالمي السّحر والجانّ ، كما تعتمد على عالم الخوارق ، أو عالم الأدوات الخارقة ؛ لتعطي للبطل أداته التي يهزم بها قُوى الشر التي تحيط به ، والتي تحاربه ؛ لتهزمه وتهزم معه الإسلامَ لتنتصر عبادةُ النجوم التي يعتنقها الأعداء ، الذين يريدون هزيمة المسلمين والعرب ، والمصريين ، على السّواء ، وبنفس الدرجة . ومن هنا تظهر المصفاة الإسلامية بوضوح في الهدف والمغزى ، كما تظهر بصورة جليّة في الجزئيات ، والتّيمات والأحداث .[٤٤]

ولسنا هنا نريد الحديث عن السيرة نفسها، وإنما حديثُنا مقصور على توظيف السّحر فيها . وسنلاحظ - أولاً - أن بطل السيرة ، هو سيف بن ذي يَزَن الملك التُّبّعِيُّ الحِمْيرِيُّ ، جاء إلى السيرة وهو يحمل في ضمير المتلقّي أصداء انتصاره على الفرس ، وإخراجه لهم من اليمن ؛ ولكنه جاء - أيضاً - وهو يحمل زَخْم السّحر الذي عُرف عن أرض التّبابعة: سحر اليمن ، وسحرة الجنوب العربيّ ، وما امتلأ به المأثور العربيُّ القديم من أخبارٍ عن السّحر المرتبط بالبخور واللُّبان ، وأساطير الشعوب البائدة ، وكَهَنتها وسَحَرتها ، وتسخيرهم للقوى الغيبية في خدمتهم ، وأولها الجانّ . كما جاء وفي أعطافه الملكُ

سليمان ووزيرُه آصفُ بنُ بَرْخيا ، وكتابُ السحر الذي كان يضعه تحت عرش سليمان ، وسرٌّ خاتمه السحريِّ الذي تحكَّم به في القماقم المختومة بخاتمه السّحريّ ، الذي لا يستطيع الفكاك من أسر سحره جِنيٌّ مهما اشتدت قوته ، أو عظم جبروته [٤٥] ، وسوطه المُطَلسم السِّحريُّ الذي يقطع في الجن والإنس على السواء ، والشَّعرات السحرية التي يتحكَّم بها في (الأعوان) من الجانِّ ، والألواح السحرية والخواتم السحرية ، التي يستطيع مَنْ يَدْلُكها أن يستدعيَ هؤلاء الأعوان ليكونوا في خدمته .

جاء سيف بن ذي يَزَن من عالم ممتلئ بالسّحر والغموض في المأثور الشّعبيِّ الجزيريِّ بعامة ، وفي المأثور الشعبيِّ اليمنيِّ على وجه الخصوص ، وجاء - أيضاً - بعدائه للأحباش قاهري بلاده ، وما حمله الأحباش ، وحملته إفريقية التي ينتمون إليها ، من أساطير السحر ، وحكايات السَّحَرة الملوك ، والسَّحَرة الأطباء ، والسَّحرة الكهّان ؛ وعلى رأسهم بلقيس الملكة الساحرة القاهرة .

أما البطل الشّرير وهو الملك سيفُ أرعد فهو مُستَدْعًى من الحبشة نفسها بكل زخمها السّحريّ من ناحية ، وبكل الزّخم المرتبط بالسّحر الإفريقيِّ الذي تحدثنا عنه من ناحية ثانية ، وبكل الزّخم المرتبط بعبادة النجوم من ناحة ثالثة . ومنذ البداية - أعني منذ المعبد القديم - وإيمانُ الإنسان راسخ بتأثير النُّجوم في وجوده وحياته ، وأثرها الفعّال في تشكيل طباعه ومزاجه ومستقبله ؛ بل ودورها الأكيد في أمراضه وعلله ، وقَدَر يومه ، ونجاح عمل هذا اليوم أو فشله . ومن بلاد عِبادة النجوم ، والمأثور الشعبيِّ عن هذه العبادة وما يمتلئ به من حكايات السِّحر والسَّحرة جاء سيفُ أرعد البطل الشّرير في هذه السيرة .

بطل يأتي من بلاد اليمن وزَخْمها السحريّ الكثيف ، وبطل يأتي من بلاد الحبشة وإفريقية وزخمها السحريِّ الكثيف ، والبطلان يلتقيان على أرض وادي

النيل : واحدٌ يمنع كتاب النيل ، ويوقف النّهر عن الجريان ، ويمنع عن الوادي الحياة . و واحدٌ يبحث عن كتاب النيل ليعيدَ للنهر جريانه وللوادي حياته - وأرض الوادي هي أرض مصرَ بتاريخها الحافل بالسِّحر ، ومأثورتها الشّعبية التي تعتمد على السحر أساساً ، وبالدرجة الأولى فهي أرض السحرة كما أسماها علماءُ المصريّات ، وهي أرض الغموض والطّلاسم والآثار والمقابر والمسَلات والأهرامات ، والذّخائر المخبَّأة ، وحكايات الكهنة وعلمهم ، ومعرفتهم الفائقة بمحاور التّحكُّم في حياة الناس ومُقدّراتهم عن طريق عِلمهم السحريّ هذا .

سيرة سيف بن ذي يزن - إذاً - منذ البداية هي سيرة المأثورات السّحرية الوافدة من الجزيرة ، أي من اليمن ، أو من إفريقية ، أي من الحبشة ، أو من أرض وادي النيل ، أي من مصر .

هذا المزيج جعل سيرة سيف بن ذي يزن مُجمّعًا روائيا للمأثورات التي عُرفت ، وتُدووِلَتْ عن السّحر سواء في أرض الجزيرة أو خارجها ، ولو توفَّر دارسٌ على تتبُّع هذه القيمة لأخرج لنا أشياء كثيرة ؛ ولكننا هنا بصدد تأثير المِصْفاة الإسلامية في هذا المأثور العربيِّ والإسلاميِّ الحضاريِّ حول السحر .

سنلاحظ - أولاً - أن هناك سحراً مؤمِنًا يواجه السحر الكافر . فرغم أن الأحداث تقع في اللازمان ، إلا أنها بالقطع لا تقع في الزّمن الإسلاميِّ ؛ ولكن الكفرةَ عُبّادَ النجوم يواجهون المؤمنين عُبَّادَ الله على دين الخليل إبراهيم، فالإيمان قديم وعميق قبل ظهور الدّعوة الإسلامية . والمؤمنون يحافظون على إيمانهم انتظاراً للدّعوة المحمَّدية ، وإشراق نور الإسلام ، ليدخلوا في الدين الجديد ، ولينخرطوا في أتباعه ، والمؤمنين به ، والمدافعين عنه . وهذا المعنى سنلمحهُ منذ الفصول الأولى من السّيرة ، أي الفصول التي تسبِق ولادة بطلها سيف بن ذي يزن نفسِه ؛ إذ يمنع الوزيرُ يَثْربُ المؤمنُ بدين الخليل إبراهيم الملكَ ذا يَزَن نفسَه من هدم الكعبة ، ويرشده نتيجةَ تفسير حُلْم له إلى أن

يكسوَها حتى يزول عنه مرضه الذي ألمَّ به حين أراد هدمها . ويثربُ هذا هو الذي تُسمّى باسمه المدينة المنوَّرة ، وهو الذي يُبشّر ذا يزن بأن هذه المدينة ستشهد هجرة النبيِّ المبشِّر بالإسلام ، ومنها سينتشر نورُ الهدى إلى الأرض كلها .

التَّوظيف الإسلاميُّ لأحداث التاريخ الأسطوريّ واضحٌ تماماً هنا ، وهو واضح في غير موضع من هذه السيرة ، إلا أن تركيزنا على السحر يدفعنا دفعاً إلى الوقوف عند ظاهرة وجود السَّحَرة الكُفار عبَدةِ النجوم ، والسحرة المؤمنين عَبدَة الله (القديم) ؛ فالسيرة تُسمّي الأوَّلين باسم السحرة وتُسمّي السحرة المؤمنين باسم الحُكماء ، فتظهر في السيرة شخصيةُ الحكيمة عاقِلة ، والحكيم بَرنوخ ، والحكيم أخْميم الطالب ، وكلهم من السحرة المؤمنين الذين يقاومون سحر السحرة الكفّار ، ويُبْطِلونه ، ويمنعون شرَّه أن يهزم البطل ، أو ينال من خُطَطه ، أو يؤثر على حياته [٤٦] ؛ فالسحر المؤمن هنا حِكمَة ، والساحر هنا حكيم ، ورث العلم والمعرفة ، ويُسخّر علمه ومعرفته لنصرة معركة الإيمان ضدَّ الوثنيِّين وعُبّاد النجوم ، وضد سحرة الشّر ، وكهنة المعابد الكافرة القديمة .

وترسُم السيرة الشعبية هذه المعاركَ بين هذين الفريقين من السحرة بما يشبه ما يرسُمه الخيال العلميُّ اليوم من حروب ذَرِّية وكيماوية وإلكترونية . [٤٧] فالسيرة الشعبية قد استعملتِ السحر على أوسع نطاق في بنائها الفنيِّ ، وفي خَلْق عنصر الغموض والإثارة ، وخلق جوِّ المغامرة الذي يستهوي مُتلقّيها ، ويربطه بأحداثها ، كما يُحقّق التّعاطف بينه وبين بطلها الشعبيِّ . وهو في كل حال من الأحوال لا يتعارض مع المُعطى الإسلاميِّ عن السحر كما جاء في القرآن الكريم ، كما أنه لا يتعارض مع الفكر الإسلامي في جوهره ، حيث يرفض فكرة عبادة النُّجوم والأوثان ، ويرفض فكرة الشّرك بالله ، ويرفض فكرة انتصار الشّر على الخير بأي شكل من الأشكال .

والواقع أن فكرة السحر المؤمن والسحر الكافر مرتبطة بالمأثور الشّعبيّ الساميّ والبابليّ والمصريّ من قديم .. والأسطورةُ البابليّة التي ذكرتها الأساطير السّامية ، وجاءت في كتب التّفاسير ، وكتب قصص الأنبياء العربية (٤٨) تحكي عن أهل بابل في قمة زَهوهم الحضاريّ ، بما وصلوا إليه من ثراء ورخاء في العيش والحياة ، فَهُم يقضون ليلهم في صَخَب وشراب وفجور ، (والخمرُ بابل) لا يجدون من غايةٍ لوجودهم إلا مُتَعَ الحياة المتاحة من لهو وغناء ورقص وصخَب وشراب ونساء ؛ حتى ضجّ الملائكة من هذه الأصوات الآثمة التي تصعد من بابل ، واشتكى الملائكة إلى الله ، فردّ شكواهم أن هذه هي طبيعة البشر ، وأنهم خُلِقوا خطّائين ، فأصرّ الملائكة على إصلاح حال البشر ، ومَنْعِهم من الاستمرار في هذا الصّخَب الآثم .

ويختار الملائكة اثنين من أكثرهم صَلاحًا هما هاروت وماروت لينزلا إلى بابل السّحر ، وبابل الخَمر ؛ لِيُصلحا من أمر الناس فيها ، ولكن نزولهما إلى الأرض يقترنُ بشرط هامٍّ ، هو أن يعودا قبل الشروق إلى السماء باستعمال الاسم الأعظم ، الذي يتيح لهما استعمالُه أن ينزلا من السماء عند الغروب ، وأن يعودا إلى السماء عند الشروق . ورضَخَ الملَكان للشرط ، وابتدآ حركتهما الإصلاحيّة لأهل بابل ، تلك الحركة التي تستغرق الليل كاملاً ؛ ولكنّ صخب أهل بابل كان يغطي كلماتِهما و وعظَهما . ومع هذا ضجّ أهل بابل بالشكوى منهما ، وذهبوا إلى ملكة بابل يطلبون منها أن تُبعِد هذين الوافدَيْن اللذين ينغّصان عليهم ليلهم بكلامهما و وعظهما . وحين تسألهم الملِكة عن هذين الوافدين تعرف أنهما لا يظهران في بابل إلا عند الغروب ، وأنهما يَصْعَدان إلى السماء عند الفجر من كلّ صباح . وكانت مَلِكة بابل قد شَبِعت من كل المُتَع الحسّية التي يُتيحها المال والتّرف : شبعت من الطّعام والشّراب والجسد ، شبعت من الغناء والرقص والدّعة ، لم يَعُد في هذه الأرض العريضة

الثَّرية ، أرض بابل – قُرَّة عين الأرض في ذلك الحين – ما يستجيب لرغباتها الطموحة في الإثارة والتفوُّق ؛ هي مهما فعلت محدودةُ الوجود بالأرض التي تربطها بها أقدامُها و وجودُها الجسديُّ ، وهي مهما فعلت أسيرةُ هذا العالم – الذي مهما اتَّسع – فهو محدود ، وهي آخر الأمر تُكرِّر في مُتع يومها متعَ أمسها ، فماذا في هذا كله لها ؟ لا شيء إلا التَّكرار والمحدوديَّة ، وقيودُ الجسد المرتبط بالأرض ، والمرتبطِ بالرغبات المتكررة القيمة ؛ من هنا تَصدَّت ملكة بابل لهذين المَلَكيْن اللذين جاءا من السماء يُضْجِران أهل الأرض بوعظهما عن الخمر والجنس والرقص والغناء ، والحياة الصاخبة ، وتتحدّاها أن يعيشا حياة أهلِ الأرض ، ويظلا على دعواهما ونقائِهما .

ويقبَلُ المَلَكان التَّحدي ، وقد استهواهما جمالُ الملكة ، وفتِنتُها ، وسِحْر كلامها ، وجسَدُها . فتطلب منهما أن يشربا معها خمر بابل ، وحين يُحاولان الرفض تخبرهما أن سِرَّ صَخَب بابل كلها هو هذه الخمر ، وما تُحدثه من نشوة ، وما تُعطي شاربها من رغبة دائمة في المتعة والصَّخب والاستمتاع ، وأنهما إن لم يشرباها ، فلن يعرفا سِرَّ صخب بابل كلها ، وهو الأمر الذي جاءا يُعالجانه بوعظهما وإرشادهما . ويَقْبَل الملكان التَّحدي ، ويشربان الخمر ، وترقص الملكة أمامهما ، وتَتعرّى ، وتثيرهما إلى درجة الرَّغبة المجنونة ، وتفعل الخمر فِعْلَها فيهما ، فيشتهيانها ويطلبانها ، وتتأبّى عليهما المِلكة حتى تصل برغباتهما فيها إلى حدِّ الجنون . وهنا تفرِضُ شروطَها ، وهو في الحقيقة شرطٌ واحد ، إذا أرادا أن يحصلا عليها ، فعليهما أنْ يُخبراها بالكلمة التي تُتيح لها الصُّعود إلى السماء ، والعودةَ إلى الأرض ، أي باسم الله الأعظم .

ويَسْتهوِل المَلَكان الطلب أو الشَّرط ، ويرفضانه للوهلة الأولى ؛ ولكن الملكة تستبقيهما ، وحَوْلَهما ، أجملُ راقصات بابل يرقصن ، وأحسنُ مغنّيات بابل يغنّين ، وأمامهما خمرُ بابل المعتقة ، ما يَفرغ الكأسان حتى تمتلئا من جديد .

وشَرِب المَلَكان ، وطرِب الملكان ، وعاشا حياةَ المتعة التي يعيشها البشر ، وطلبا ما يطلبه البشر ، أن ينالا الملكة بأي ثَمن . وقَبْل ان تنقضي ليلة السّمر والغناء والخمر هذه ينتهي الأمر بأن يَخضعا لشرط الملكة الفاتنة ، فيخبرانها بالاسم الأعظم ، وتفي بوعدها لهما ، فينالانها ، وتثقل عليهما الليلة ، وتثقلُ عليهما الخمر ، والمرأة الساحرة ، فيناما عند الفجر ، في حين تقول الملكة المنتصرة بأنوثتها ، وطموحها ، كلمة السر ، الاسم الأعظم ، فترتفع به إلى السماء سابحةً نحو الوجود الأعظم .. وهنا يحلُّ عليهما وعليها غضبُ الله ؛ فتتحوَّل إلى صخرة في السماء تدور في فلك الكون ، لا هي تصعد إلى الوجود الأعظم ، ولا هي تعود إلى الأرض . وهذه هي نجمة الزّهرة ، نجمة الشّهوة والجنس التي لعنها الرّسول الكريم ، وهي أيضا نجمة الفجر ، نجمة القدَر عند الصّيادين في كل سواحل العالم التي يرحل منها الصيادون والبحارة إلى قدَرِهم المجهول .

اما المَلَكان السّاقطان هاروت وماروت - فقد خُيِّرا بين عذابين كعقاب لهما: الأول - أن يُعاقَبا في الآخرة عذاباً لا نهاية له ، والثاني - أن يُعذباً في الدنيا عذاباً محدوداً ينتهي بانتهائها وقيام القيامة . ويَرضى المَلَكان بهذا العقاب الأخير ؛ ولكنه عقابٌ قاسٍ لا يرحم ؛ فهما يتحوّلان إلى تِمثالين متقابِلَين في بابل ، يُعلّمان الناس السِّحر الأسود ، كجُزء من نظام الكون المنضبط ، الذي لا يعرف حكمته إلا الله سبحانه .

وهكذا حُكِمَ على هاروت وماروت أن يتحوّلا إلى أساسٍ للشر أو للسحر الأسود المقيت ؛ فهما لا يُعلّمان أحداً سحرهما إلا مَنْ أعلن كفره وعصيانه ، واحتقاره لنعمة الله . فإن ثبت لهما أنه خارجٌ عن طاعة الله ، علماه من سحرهما الأسود كلَّ الفنون التي يريدها ، وهذا عذابُهما الخالد حتى يستعيد الله الأرض وما عليها ومَنْ عليها .(٤٩)

والمأثور الشعبيُّ – إذاً – علَّل لوجود السّحر الكافر ، أو السحر الأسود بهذه الحكاية الشّعبية ذاتِ الأصل البابليّ ، والمرتبطة ارتباطًا جذريا بالمأثور السّاميّ والجزيريّ معًا ، والمتمشّية إلى حدٍّ كبير مع العطاء القرآنيّ ، وما قدّمه رجال التفسير حول سِحْر هاروت وماروت ، الذي أشار إليه القرآن الكريم إشارة صريحة واضحة . (٥٠) هذه الحكاية الخرافية أعطتْ شرعية الوجود للسحر الأسود كقَدَر يُمتحن به الإنسان حتى يوم القيامة ، كما أعطت شرعيةً لِوجود السّحرة الشّريرين باعتبارهم متمردين كَفَرة ، لهم عقابُهم عند الله ، ولكنهم يمارسون سحرَهم الكافر الأسود كجزء من معادلة الكون التي وضعها الله ، والتي لا يعرف سرَّها إلا هو سبحانه وتعالى .

هذه الحكاية – حكاية هاروت وماروت – لم تَحْظَ من دارسي العصر بعناية كافية لتحليل كل أبعادها الفلسفية والفكرية ، كما أنها لم تحظ من المبدِعين بِمَن يستلهم منها عملاً دراميا أو روائيا بعيدَ الغَوْر ، عميق الهدف ، يحاول أن يُسهم في جلاء لُغز العطاء الفكريّ الإسلاميّ المتشابك البعيد الأعماق . على كل حال – نحن هنا أمام المِصْفاة الإسلامية وهي تُعيد إلى الحياة أسطورة السحر الأسود في إطارها الإسلاميّ ، ومن خلال تطابُقها مع المعتقد الإسلاميّ الموجود في القرآن الكريم ، والمرتبط بمعنى قدرة الله ، وبمعنى القدَرِيَّة الإسلامية ، ومكان الإنسان من الكون ، ودَوْره في ملكوت الله . وهذه قضية سنتعرَّض لها بعد حين ، فهي جزء متلاحم مع جهد المبدِعين للسيرة الشعبية بعامة ، وسيرة سيف بن ذي يَزَن ، وسيرة الظاهر بيبرس على وجه الخصوص .

ننتقل في حديثنا من الموروث الشعبيّ عن السحر ، إلى الموروث الشعبيّ عن الجانّ : والجانُّ يلعبون دوراً أساسيا ورئيسيا في الحكايات الخرافية الشّعبية بعامة، وحكايات ألف ليلة بخاصة .. فالجنّيُّ في ألف ليلة بطلٌ رئيسيٌّ ، حتى قبل أن يعقد البطولة للإنسان ؛ فما تسير في حكايات ألف ليلة وليلة إلا وأنت تصطدم

بجنّيٍّ هنا أو جنّيٍّ هناك ، فالصياد حين يرمي شباكه في النهر ، يَخرُج له قمقم ما إن يفتحه حتى يخرج له جِني يخيّره بين ميتات ثلاثٍ .[٥١] والشّاطر حسَن يحمله جني ، وتحمل حبيبته جِنّيّة ؛ لِيحقّقا لهما زواجًا سعيدًا رغم إرادة الأهل المتعسّفين . والزوجُ الأحدب الذي يعبث به الجنّيُّ كما يشاء في ليلة زفافه ليقدّم لنا عَرْضًا كوميديا ضاحكًا لمعاناة هذا الرجل الذي يريد ما لا يستطيع .[٥٢] والرجلُ الطيب يرمي نَواة فيقتل طفلاً جنيا دون قصد ، فيأتيه أبوه الجنيُّ ليحاسبه على فِعله ، ويقرر موته العاجل ، أو الآجل بعد أن يسدد الرجلُ التّاجر ديونه ، ويعودَ صاغرًا لمواجهة الموت على يد الجنيّ .[٥٣] والمرأة البائسة التي يعطف عليها التّاجر البحّار فينقلها إلى مركبه ويتزوجها ، تتحوّل – حين يُغدر به – إلى جِنّية تنقذه وتستخلص له حقّه .[٥٤] وتصحب جنيّة مؤمنة بطلاً إنسيا إلى أعماق البحار ليشاهد عالمها ، ويعيش في حماية ملك الجن المؤمن .[٥٥] الجِنُّ في ألف ليلة عنصر رئيسيٌّ ، هو الذي أعطى هذا المُجَمَّع الشعبيّ للحكايات الخرافية المجمّعة قيمتها الفنية والإبداعية على السواء .

ولكننا سنلاحظ دائما أنها في تناولها للجنّ لا تتعارض مع المعنى الإسلاميّ للجنّ ؛ فالقرآن الكريم أثبت وجود الجنّ ، واعترف به اعترافًا صريحًا واضحًا [٥٦] ؛ بل وأكد على علاقه الجن بالإنس ، وعلى تأثير الجن على عالم الإنس ، وعلى وجود علاقة متشابِكة بين العالَمَيْنِ .[٥٧]

إلا أننا سنلاحظ دائمًا وجود الجنّ المؤمن إلى جوار الجنّ الكافر ، و وجود العداوة المتأصّلة بين هذين العنصرين من الجنّ : عنصري الجنّ الكافر والجنّ المؤمن [٥٨] ؛ ففي دُنْيا الله لا بد أن ينتصر الخير والإيمان ، على الشّر والكفر ، سواء في عالم الإنس أو في عالم الجنّ على السواء .[٥٩]

الذي يهمُّنا في هذا كله هو عدم تعارُض كل المأثور الشعبيّ الوافد من الثّقافات الشّعبية المتعدّدة : مصرية ، أو يمنية ، أو حبشية ، أو بابليّة ، مع الفكر

الإسلامي ؛ فكلٌّ هذه الحكايات خضعت تماماً للمِصْفاة الإسلامية بحيث لا تُثير قضية مناقِضة ، أو تدفع إلى الذّهن بمعنى مخالِف للتّسليم بالقُدرة الإلهية في خلق ما يشاء ، من جِنٍّ أو إنس ، وفي وجود المِثْليَّة في عالم الجنّ ، حيث يتقابل الخير والشر في معركة دائمة ، ينتصر فيها الخير دائماً بإرادة الله وأمره.

وما فعله هاروت وماروت هو إتاحة الفرصة أمام الشَّر ليكون التَّحدّي الدّائم أمام قوة الجن الخيِّر ، وقوة السحر الذي يتحكَّم في الجنّ الخيِّر . وتأتي قصة الملك سليمان لتؤكد وجود عالم الجانّ بأوسع صورة وأثراها ؛ فهو كما سخَّر الريح والطير والحيوان والهوامّ ، سخَّر – أيضاً – لخدمته عالم الجنّ كله ، وتحكَّم فيه ، ومَنْ عصاه منهم سجنه في القماقم التي يختمها بخاتَمه السحريّ فيحرِّم عليهم الخروج منها إلا أن يشاء الله ، حين يصادفهم إنسيٌّ طيِّب النية ، يفتح القمقم ليخرجوا من جديد إلى عالم الحياة وهم يتصوَّرون أنهم لا يزالون يعيشون في عصر الملك سليمان صاحب السطوة عليهم والتَّحكُّم فيهم ؛ ولكن سليمان الملك يخدعه جنيٌّ ويُنحّيه عن عرشه ، ويُسيطر عليه لفترة تيهِ سليمان (٦٠) كعقوبة إلهية تُذكِّره بأن قوته مهما عَظُمت فهناك قوةُ الإله الأعظم تحكُمه ، وتحكُم الوجودَ كله ، وتضعه في مكانه إنساناً ضعيفاً أمام عظمة الله وقوته .

وهذا هو المعنى الإسلاميُّ الذي أضيف إلى هذه الحكاية الخرافية لتتلاءم مع الفكر الإسلاميّ ؛ فالمأثور العبرانيُّ حوَّل سليمان إلى أسطورة تفوق كلَّ خيال ؛ فهو الذي يتحكَّم في الريح والمطر والسَّحاب ، وهو الذي يتحكَّم في الجن والإنس على السواء ، وهو الذي يتحكم في الطير والحيوان والهوامّ ، وهو الذي يَقْهَر سحرَ بلقيس وينقل عرشَها بكلمة منه ، وهو الذي يبني الآبار الجوفية في عَمّان (٦١) ، وهو الذي يبني الهرم نفسه في إحدى الروايات . (٦٢) هذا كلُّه هذَّبَتْه المصفاة الإسلامية ، وأخرجت منه ما لا يتعارض مع العقيدة ، أو الفكرة

الإسلامية ، وما يسير دون تعارض في ركاب الإشارات القرآنية لسليمان والجنّ على السواء .

والجنُّ يلعب دوراً فعّالاً في السيرة الشعبية العربية كلها وبلا استثناء ؛ ولكنه يلعب دوراً رئيسيا وعضويا في سيرة سيف بن ذي يَزَن على التّحديد ؛ فمنذ الولادة وسيفٌ البطلُ مرتبط بالجن وملوك الجن ، فحين طفولته تتركه مَلِكة المدينة الحمراء التي عثر ملكُها عليه وتَركَه يتربّى مع ابنته الطفلة كرفيق لها ، إلى جوار (المَزْيَرة) ، وهناك تراه مَلِكة الجن الأحمر ، فتخطفه ليتربّى مع ابنتها الجنّية (عاقصة) المولودة في نفس سِنّه .(٦٣)

من اللحظة الأولى هناك علاقة وطيدة بين عالم الجن وعالم الإنس في سيرة سيف بن ذي يزن ، وتستمر هذه العلاقة الوطيدة حين يعود سيفٌ الطفلُ إلى عالم الإنس ومعه حمايةٌ (إخوةُ أخته الجنية عاقصة) ، ثم يتأكّد حين يحصل على اللوح المرصود ، الذي يُسخّر له خادمه الدائم في طوال السيرة (عَيْروض) ، ثم تتأكّد بحصوله على سَوْطِ آصفَ بنِ بَرْخيا المُطلسم الذي يَقْطع في الجن ، ويُتيح له توفيقًا خاصا في معاركه معهم ؛ فهو الإنسيُّ المحدود الطاقة والقدرة - يستطيع أن يهزم أعتى ملوك الجانّ بواسطة هذا السّوط المُطلسم ، وتكون أول تحدياته إنقاذ بنات الملوك من أسر مِلِك ظالم من ملوك الجانّ ، أسرهنّ ، وحبَسَهن في قلعة موحشة منيعة ؛ ولكنّ سيف بن ذى يزن يخوض في عالم الجنّ إلى أعماقه في الحروب التي تدور بين مؤيديه وأعدائه ، من السَّحَرة الذين يُسخِّرون الجنَّ الشرير للقضاء عليه .

إن هذه السيرة الشعبية ، تَحفِل بالمأثورات الشعبية الجزيريّة والساميّة ، والمصريّة الفرعونية القديمة ، كما لم تحفل سيرة شعبية أخرى ، فإن مغامرة سيف بن ذي يزن الرئيسية في الحصول على كتاب النيل - ترتبط ارتباطًا فنيا وروائيا بِبَحْثِ خادمه الجنيِّ عَيْروض عن المَهْر الذي يقدّمه لعاقصة الجنّية التي

يحبّها . وتُصبح المغامرة في البحث عن كنوز الملك سليمان المخبّأة في جُزر القمر ، حيث خُبِّئ كتابُ النيل مرتبطةً بدنيا من السِّحر والجنّ ، والغموض والطّلاسم .

الجنُّ في السير الشعبية ارتبط تماماً بالمعنى الإسلاميّ ؛ فهناك جنٌّ مسلم وهناك جنٌّ كافر . والجن المسلم دائماً يهزم الجنَّ الكافر ، ويقضي عليه ، وعلى جبروته . وجيوشُ الجن المسلم المؤمن في خدمة البطل دائماً تعاونه وتحميه ، وتؤكد نَصره وتُراعيه . وصورة البطل هنا لا تجعله يحمي المستضعفين من المؤمنين من البشر وحسب ، ولكنْ يرعى وينتصر للمستضعفين من الجنّ أيضاً . فصورة البطل الذي يرى حيَّة سوداءَ تطارد حيةً بيضاء بعنف وشراسة ، فينتصر البطلُ للحية البيضاء ، ويقتل الحية السوداء المعتدية ، فإذا بالحية البيضاء أميرةٌ من أميرات الجنّ المؤمن ، وإذا بالحية السوداء شِرّير مَن أشرار الجنّ الكافر – تتكرر كثيراً لتؤكد هذا المعنى ؛ إذ البطل في السيرة الشعبية ليس بطلاً في عالم الإنس وحسب ، ولكنه بطل في عالم الجنّ أيضاً .

وهذا المزجُ بين عالمي الجن والإنس في المعاناة والمغامرة ومواجهة المخاطر المشتركة ، و وجود الصواب والخطأ في العالَمين معًا ، و وجود البغض والحب في العالمين معًا ، و وجود الحقد والإيثار في العالمين – يجعل الرؤية القرآنية للإنس والجنّ واضحةً روائيا من خلال هذه الأعمال الفنية الخصبة ، التي أطلقت العنان لموروثها الشّعبيّ الوافد من ثقافات وحضارات أكثر عمقًا في التاريخ الإنساني من التاريخ العربيّ ؛ لتجد مجالها ومتنفَّسها ، وتجدَ فرصة لإعادة عرض هذا الموروث الشّعبيّ على الضمير الإنسانيّ من جديد . ولكن هذا العَرْض – كما رأينا – لا يأتي إلا من خلال هذه المِصفاة الإسلاميّة الصّارمة ، التي تضع من المحاظير والمحاذير الإنسانية والخُلقيّة ما يجعل هذا الموروثَ الوافد جزءاً فعّالاً من بناء ضمير الإنسان المسلم الجديد ، وارثِ كل هذه

الحضارات ، وحاملِ عبء حَمْلِها إلى الغد .

وكما صفَّت هذه المِصفاة الإسلامية مأثوراتِ السِّحر والجن تصدَّت - أيضًا - لتصفية المأثورات المتعلّقة بالتّنبُّؤ والكهانة ، وقراءة الطالع ، ومعرفة الغيب ، والرَّجْم بالغيب . وفي البداية ينبغي أن ندرك أن الضمير العربيَّ استقر في أعماقه إحساسٌ دائم بالرغبة في معرفة الغيب ، وأصبح هذا جزءًا لا يتجزَّأ من إيمانه الشَّعبيِّ ؛ فهو يتفاءل ويتشاءم بالسّانح والبارح (٦٤) عندما يخرج من خيمته كلَّ صباح ، وقد يدعوه التَّشاؤم إلى العُدول عن رحلة الصيد أو التِّجارة التي كان ينتوي القيام بها ، كما أنه يقصد الأصنام ، وأوَّلها هُبَل ليرمي القِداح عندها ، ليحدّد له القَدّاح مقدار الفدية التي يمنع بها الموت ، أو يردُّ بها قضاءً يحس أنه مُحدِق به . (٦٥) كما كانوا يقرأون الرَّمْل أو يضربون بِالرَّمل ، يعرفون منه الغيب والمستقبَل . (٦٦) وإلى جوار هذا كلّه كانوا يعتبرون الأحلام إشارة إلى أحداث مستقبليَّة ستؤثر في وجودهم وحياتهم ، ولهذا كانوا يلجأون إلى الكُهّان لتفسير هذه الأحلام وتعبيرها . (٦٧)

فالرغبة في معرفة الغد رغبةٌ أصيلة في الموروث الشَّعبيِّ العربيِّ على وجه التحديد ، وهي موجودة في الموروث السّاميِّ كله على وجه العموم . وقد تُرجمت هذه الرغبة إلى مجموعة من الحكايات الشعبية المتداولة والمعروفة ، أثرت على مدى الوجود الإبداعيّ العربيّ ، منذ الحكايات القديمة التي تمتلئ بها كتب الأخبار والتاريخ ، إلى ألف ليلة وليلة ، وزَخمها الغامض المثير ، إلى السِّير الشعبية العربية ، ولعل أهمها السيرة الهلاليَّة وسيرة الظّاهر بيبرس .

والحقيقة أنها تتأصَّل بحيث لا تخلو منها سيرة شعبية واحدة وخاصة في مرحلة ولادة البطل ، وهي المدخل إلى كل السير الشعبية العربية بلا استثناء ، فجزء رئيسيٌّ من فَنِّية كتابة السيرة الشعبية الوقوفُ عند مرحلة ولادة البطل ، وسنتابع هذا في فصل لاحق ، ولكننا الآن نقف عند النُّبوءة التي تسبق ولادة

البطل ، فالأب أو الأم يَسْتَبِقان أحداث ولادة البطل بالحُلْم الذي يتنبأ بمولود خارق ، ويلجأون إلى الكهنة مفسّري الأحلام الذين يحدّدون صفات المولود الجديد ، ويتنبأون له بما سيحظى به من مكانة ، وما سيُحقّقه من بطولة .

كما قد تتسبّب هذه النبوءة في اضطهاد البطل فور ولادته ، وتُعرّضه للمهالك إذا أحس الملك الطاغية أن البطل قد جاء ليقضي عليه بخطورته .(٦٨) وقد ثبتت هذه النُبوءة بما جاء في القرآن الكريم عن قصة موسى وفرعون ، وكيف تنبأ العرافون بأن طفلاً جديداً سيولد ، يصبح خطراً على فرعون ونفوذه، ويأمر فرعون بقتل كل الأطفال الجدد ، وتهرب أم موسى بابنها ، وترميه في النهر ، لتسوقه الريح إلى باب فرعون . وتستمر القصة إلى نهايتها ؛ فتفتح الباب أمام قصص الأبطال الآخرين في الحكايات الشعبية بعامة ، والسيرة الشعبية على الخصوص لحكاية النبوءة التي تسبق مولد البطل ، وخوف السُلطان أيا كان معنى السلطة فيه من الطفل الوليد ، ومحاولته إلحاق الأذى به ، والقضاء عليه، قبل أن تتحقق النبوءة ، ويتمكن البطل الطفل من القضاء على السلطان وسطوته .

فحين يرى كاهنا النُجوم شامة سيف بن ذي يزن ، وشامة الطفلة شامة ابنة الملك أفراح - يتنبآن بأن اقتران الشامتين يعني انتهاء عبادة النجوم ، وإنهاء مُلْكِ الملك سيف أرعد حامي عبادة النجوم في بلاد الأحباش . ويصبح همُّهما كله هو التفرقة بين الشّامتيْن ، أو بين الطفلين . ومن خلال هذه المعارك الخبيثة الماكرة التي يستهدفان منها مصرعَ الطفل سيف ، تتحقّق للبطل صلابتُه وأدواته ، ونُضجه للقيام برسالته البطولية في السيرة الشعبية ، ونفسُ الموقف نجده في النبوءة التي تسبق ولادة عنترة بنِ شدّاد (٦٩) ، وكذلك النبوءة التي تسبق ولادة حمزة البهْلوان .(٧٠)

على أية حال لقد وجدت هذه النبوءات شرعيتها من مصدرين : الأول -

هو النبوءة التي ظهرت قبل مولد موسى ، في حكاية موسى وفرعون في القرآن الكريم ، والثاني – هو تفسير الأحلام وهو العلم الذي برع فيه يوسف ، في سورة يوسف في القرآن الكريم ، وأوجد له مكانًا في المجتمع المصريّ ، ومجتمع البلاط الملكيّ على وجه الخصوص ، بدءًا من تفسير حُلْمَي رفيقَيْه في السجن ، إلى تفسير حُلْم فرعون نفسه عن البقرات السبع العِجاف التي تَلتهم البقراتِ السبعَ السّمان ؛ ممّا أهّله لأن يكون عزيز مصر ، والمسيطرَ على خزائنها ، وعطاءِ أرضها ، وثرواتِ سَقْيها .(٧١)

وتفسيرُ الأحلام عريق في الحضارات القديمة ، وهو عند الفراعنة علم ، يُحضِر العزيزُ المعلّمين لتعليمه يوسف وزليخا معًا ، وهما صبيّان في قصره .. ويتفوّق يوسف ويتقن هذا العلم إلى غيره من العلوم التي أراد العزيز أن يثقّفه هو وزليخا بها ؛ ولكنّ الحلم يجب أن يُسخَّر لخدمة الخير في البطل ، وأن يَدْفع الحدث الدراميّ دائمًا نحو انتصار الخير على الشّر ، وتحقيق رسالة البطل ، سواء كانت رسالة الهداية عند يوسف ، أو تجنُّب الشرور كما في سيف بن ذي يزن والسيرة الهلالية ، أو في السّبْق الى الخير وإحداثه كما في سيرة حمزة البهلوان ، وسيرة الظاهر بيبرس .

توظيفُ الحُلم ، وتوظيفُ تفسيره هو الأساس في قبوله من خلال المِصفاة الإسلامية ، فهو لا يمكّن لشِرير ، ولا يؤكّد وجود شَر ؛ وإنما هو – كما في حكاية الملك ذي يزن من سيرة سيف بن ذي يزن – يمهّد للرسالة القادمة بالنور ، ويبشّر بها ، ويُرغم الملك التُّبّعيّ على كسوة الكعبة بأفخر الحرير توقيرًا لها وتعظيمًا ، وتأكيدًا لمكانتها الدينية العالية فيما سيسفر عنه الزمن من أحداث . فالنبوءة هنا مرتبطة بالتّبشير بِمَقْدم البعثة المحمدية وظهور الإسلام ، ومن هنا أخذت شرعيّتها داخل سيرة بن ذي يزن ، ولا تَستعمل السيرة الشعبية النبوءة باستمرار إلا داخل هذا الإطار الإسلاميّ ، فالنبوءة دائمًا للخير ، وانتصار

البطل ، وربطه بالدَّعوة الإسلامية والتَّبشير بها ، والتَّنبؤ بظهورها وضرورة أن يكرس البطل وجوده لخدمتها بالقضاء على عناصر الشِّرك والطُّغيان في الجزيرة؛ ليمهِّد للدعوة المحمدية أرضاً أكثر عطاءً وقبولاً لها ، وأقلَّ مقاومة ومحاربة لها .

هذا عن الحلم أما القِيافة والعِيافة والزَّجْر ، فهي مأثورات شعبية احتفى بها العرب كما يقول المسعوديُّ (٧٢) إلا أنها تدور حول المعرفة ، ومعرفة الغيب أو الإحساس به ، والتَّنبؤ بأحداثه . ولعل السيرة الهلالية تكون ركناً أساسيا فيه؛ إذ لا يتمُّ فيها حدث إلا بعد استقراء الطير أو الرمل ، لمعرفة الغيب . والبطلُ أبو زيد نفسه يتنكَّر في ظل عرّاف يضرب الرمل ، ويتنبَّأ بالغيب . وتغلغُلُ العِرافة في المأثور الشَّعبيِّ العربيِّ طرح نفسَه على السِّير الشعبية كلِّها بلا استثناء ، والمدهشُ أننا سنجد التَّسليم الكامل بما يقوله العرّاف ، والخوفَ الكامن في الأعماق من تكذيبه أو مخالفته . وسنجد هذا واضحاً في سيرة الزير سالم حين يُحذِّر العرافون حساناً التُّبَّعيَّ من مؤامرة كُلَيْب والجليلة ، فلا يأخذ بتحذيرهم ؛ استخفافًا بِضَرْب الرمل والعِرافة ، فَيُدَمَّر من هذه السَّقطة التي يُبرزها كتّاب السيرة بشكل ساخر و واضح كأنها خطأ ارتكبه البطل فأدى إلى دماره . (٧٣)

وقضيةُ الحُلْم والعِرافة والنُّبوءة ترتبط كلُّها في الضمير الإسلاميِّ بمعنى القضاء والقدر . وأيا كانت الرغبة الدَّفينة في معرفة الغيب ، والتَّنبؤ بأحكام (القَدَر) المغيَّب في المجهول – فهناك دائماً استسلامٌ ورضًى بما سيأتي به هذا القَدَر من أحكام ؛ فهي إرادة الله الذي لا رادَّ لإرادته ، وهو حُكْمه سبحانه وتعالى ، حيث لا يُعارِض حُكمَه أحدٌ ، وحيث تَحُلُّ حِكمته وتفرض وجودها حتى ولو لم يفهمها الإنسان .

وتُعطي حكاية موسى والخِضْر في السورة القرآنية كل أبعاد هذا المعنى وكل أعماقه (٧٤) ؛ فالنبيُّ ، وهو كليم الله موسى ، لا يفهم حكمة ما يفعل هذا

الحكيم المُطَّلع ، وكُتُب التَّفسير تُسمّيه وتعلن أنه الخضْر ، ونبي الله موسى لن يستطيع معه صبراً ؛ لأنه لا يفهم المغزى العميق للحكمة الإلهيَّة ، التي دَفَعتِ الحكيم أو الخضر إلى ما يفعل تحقيقاً لإرادة القُدْرة التي جَلَّ فهمُها عن النّاس العاديّين ، وحتى عن كليم الله موسى : فحكمةُ الله أو قضاؤه تعزّ عن فهم البشر ، وعليهم أن يعرفوا أن هناك قدرةً وراء الأشياء ، وحكمةً تصرِّف الأمور ، لخير الوجود ، وخير البشر ، ولانتصار معنى الخير قبل أي معنى آخر .(٧٥)

هذا المعنى القرآنيُّ انعكس على الفهم الإسلاميِّ للقضاء الملزِم ، الذي هو حَتْم ، والذي يَجِلُّ عن فهم البشر . وارتبط هذا – أيضاً – بمعنى أن القضاء قديم كتبه الله على خلقه ، وأنه حادث لافِكاك منه لارتباطه بما أراده الله لكل إنسان ؛ فهو الذي أراد أن يختلف الناس ولو شاء لجعلهم أمة واحدة (٧٦) ، وهو الذي كتب الهدى لمن شاء من عباده ، وكتب الضلال لمن شاء ؛ نتيجة علمه المحيط بكل شيء ما كان وما سيكون (٧٧) ، وله في كل هذا حكمة ، وله بكل هذا إرادة .

وهذا المعنى تَبَلور بصورة فنية كاملة في سيرة الظاهر بيبرس بأكثر من أداء ، وأكثر مِنْ حدَث روائيٍّ ، فالسيرةُ أساساً تنبني على كتابَيْن سِحْرِيَّين : أحدهما كَتَبه الحكيم رومان ، والثاني كتبه الحكيم يونان . أحدهما كَتَبَ المآزق التي سيتعرَّض لها البطل ، والثاني اطَّلع على كتاب الأول فكتب الحُلول السِّحرية لكل المآزق التي وصفها الحكيم رومان . فالبطلُ لعبةٌ بين قَدَرَيْن مرصودين في الكتب القديمة من زمن ، ولن يستطيع فِكاكاً من حُكْمِ الكتاب الأول إلا بالمخارج التي وُضِعت في الكتاب الثاني ؛ ولكنَّ الكِتابَيْن معاً محكومَيْن بإرادة الله وقدرته ، ما شاء نَفَذ ، وما لم يشأ بَطل وفَسَد .(٧٨) والمعركةُ منذ الفصول الأولى للسيرة الشعبية بين (صلاح) البطلِ الشّرير الذي قرأ كتاب الحكيم رومان ، وبين أبطال السّيرة الشَّعبية الآخرين الذين يتصدَّون له ، ويواجهونه ،

وقد عرفوا ما جاء في كتاب الحكيم يونان .

الموقفُ هنا يحتاج إلى وقفة متأنّية : فالمشيئة منذ الأزل معروفة ومرصودة ومدوّنة ، ولن يستطيع أحد أن يَخرج عن هذه المشيئة أو يتحدّاها ، أو يحاول أن يعطِّل مسارها أو يُفلِت من أحكامها ؛ فالإرادة الإلهيّة مع الخير ، ومع البطل الذي أرادته لينصر هذا الخير ، وهي ضدّ الشّر ، تُتيح للبطل من الوسائل والأدوات ما يمكّنه من هزيمة الشر ؛ تحقيقاً لما قُدِّر من قديم ، أن ينتصر الخير وتعلو كلمته ، وأن يُهزم الشر ، وتَبطل كلمته .

وهذا الموقف له عمقه في سيرة ذات الهِمّة ، حيث تواجِه المصير المحتوم للبطل الشّرير أن يُقطّع (جُوان) على عربة كِلاب ، هو و (البُرْتُقُش) تابعه ، ومهما حاولا الهرب من هذا المصير الذي يعرفانه - فهو محتّم وحادث ، وقَدَر لا فِكاك منه ، وهو يحدُث بالفعل رغم محاولات دَفْعه ، أو تجنُّبه .[٧٩] ولكنّ سيرة الظاهر بيبرس تحمل ما هو أهمُّ من هذا أو أخطر في تثبيت هذا المعنى وتأكيده ، فالملك الصالح سلطانُ مصر ، ووزيرُه الأغا شاهين ، وفتّوةُ مصر المصريُّ الأصل ، ابنُ البلد ، عثمان زُرّه -[٨٠] الثلاثة هم حُرّاس مصر والعالم الإسلاميّ في مواجهة الغزوات الصّليبية ، ويمثّلون قمة السُّلطة داخل السِّيرة الشّعبية في مواجهة المؤامرات الصّليبية ، وفي قيادة الحرب ضدّ الجيوش الصّليبية المتدفّقة على دمياط .

وهؤلاء جميعاً ، تصوّفوا ، و وصلوا إلى الله ، وإلى مراتب عليا في العبادة ، حتى كُشِف عنهم الحِجاب ؛ فهم يعرفون ما لا يعرفه غيرهم ، وهم يعرفون ما لا يُتاح لغيرهم أن يَعرفه . وهم الملك الكرديُّ ، والوزير التُّركيُّ ، والفتوة المصريُّ ، يعرفون جميعاً أن صلاح الدّين قاضي القضاة في البلاط السُّلطاني عميلٌ صليبيٌّ وجاسوس ، وأنه مسيحيٌّ مقيم على المسيحية رغم عِمّته الضّخمة ، ولِحْيته الكثّة ، وأنه يُمارس في بيته عبادتَه الأصلية في طابِق مستور

تحت الأرض حيث بنى كنيسة كاملة .[٨١] ومع هذا كله فلا يستطيع أحدهم أن يكشف هذا الجاسوس المحتال أو يدلّ عليه – فالمعرفةُ التي اكتسبها كلٌّ منهم نتيجة عبادته وتقواه ، وتصوُّفه ، وتهجُّده – لا ينبغي أن يُعلِن عنها ، أو أن يكشف الحجاب عن مصدرها . ويتحدّث الثلاثة في البلاط حديث الرّمز الذي لا يُوضّح ولا يُبين ، ولكنْ يكشف أن الثلاثة يعرفون ولا يتحدّثون . يعرفون أن صلاح الدين جاسوس ، وأن ما يعرضُه عليهم مؤامرة تستهدف خراب الأمة الإسلامية ، ومع هذا لا يستطيعون كشف المؤامرة رغم معرفتهم بها ؛ لأنهم إن كشفوها ، يكشفون عن صِلَتهم الرّبانية التي تُتيح لهم المعرفة الربانية ، ولا مصدر لها إلا صوفيّتهم و وصولهم إلى العلم الأعظم ، وهم لا يستطيعون البَوْح بما يعرفون ؛ فمن باح بما عنده فَقَد صلته بالذات الملهِمة ، وفقد خاصيّة الكشف والرؤية ، ومعرفة المستور والغيب .

من هنا هذه المعركةُ العنيفة الصّاخبة التي تدور في نفوس السُّلطان والوزير والفتوة ، هم يُنفّسون عنها في كلامهم الرمزيّ الذين يعرفون هم وحدهم أسراره ، وفَكّ رموزه ، ولا أحد مِمّن يسمعهم يفهم عنهم شيئاً [٨٢] ، ولكنهم – بحكم هذه المعرفة ، ورغماً عنها – لا يستطيعون التّصدّي لمنع القَدَر المحتوم الذي يعرفون مسبقاً أمر حتمِيّة وقوعه . يكتَفون بمشاهدته في صبر وإيمان ومعرفة لا تتحوّل إلى فِعْل أبداً .

سيرة الظاهر بيبرس تعكس هذا المفهوم الإسلامي للقضاء والقَدَر بصورة روائية وفنية واضحة ؛ فالإنسان قادر على الفِعْل مريدٌ له ، ولكنه يتحرّك في إطار محكوم بإرادة عُلْويّة مُسْبَقَة لا يستطيع أن يتجاوزها أو يُغيّرها . والمعرفةُ بالغيب قائمة وموجودة بشكل أو بآخر ؛ ولكنها لا تُعطي صاحب هذه المعرفة أية قدرة على تغيير ما هو مُقدّر ومحتوم ؛ فالإنسان وإن كان مريداً في دنياه ، وصانعاً لأحداثها إلا أنه آخر الأمر في إسار القُدرة الأعظم والقَدَر الحتميّ المكتوب منذ

الأزل ؛ ولكنَّ هذا القدر الحتميَّ قدرٌ إلهيٌّ ، أي أنه قدر يصنع الخير للإنسان وللوجود ، ويرسُم كل شيء ويقدِّر لخير البشر ، ولخير انتصار كل المعاني الشريفة والنبيلة فيهم ، وفي حياتهم .

ومن هنا انتشرت موجات التَّصوف في سيرة الظاهر بيبرس ، وفي غيرها من السِّير الشعبية على العموم ؛ ومن هنا - أيضاً - ظهرت في حياةالبطل دائماً القوة الهادية التي توجِّهه نحو النَّصر على الشَّر ، وتجنُّبِ المزالق التي تصنعها القوى الشِّريرة - من الشيخ جياد والشيخ عبد السلام في سيرة سيف بن ذي يزن ، إلى القوة السِّحرية التي توضَع في يَدَيْ علي الزّيبق لهزيمة السِّحر الشِّرير والطلاسم التي تمنع الوصول إلى صندوق التَّواجيه في الجزيرة المسحورة في سيرة علي الزيبق ، إلى فاطمة الأقواسية التي تستنقذ الظاهر بيبرس من الموت والمرض في سيرة الظاهر بيبرس ، إلى شخصية الخِضْر عليه السَّلام التي تظهر للبطل في لحظات ضعفه وهزيمته لِتَهديه إلى بَرِّ الأمان ، و وسيلةِ التَّغلب على المهالك والصِّعاب في معظم السير الشعبية . فقوةُ القدَر هنا دائماً في صالح البطل ، وفي صالح الخير ، وهي انتصارٌ للإنسان على عقبات تضعها في وجوده وحياته قُوى شِرِّيرة باغية ، لا يستطيع أن يتغلَّب عليها إلا بمعاونة القُدرة الإلهيَّة التي تُسخِّر له (الأسباب) [٨٣] في شكل القُوى الهادية ، أو الأدوات المساعدة ، أو التعضيد الحميم من قوى خيِّرة أخرى .

فالمسألة في السيرة الشعبية العربية كلِّها أن البطل مؤيَّد بقوى خَيِّرة مرتبطةٍ بالإيمان والإسلام ، أي مرتبطة بالله الواحد الذي يؤمن به البطل وأتباعُه ، لمواجهة القوى الشِّريرة التي يدفعها الشيطان دَفْعًا لِتُعرقل مسيرته ، ولكي تهزمه وتنصر الشَّر والكفر ، وتُحبِط المسعى (الإسلاميَّ) معنًى و وجوداً ، رغم اختلاف المكان والزمان ، أي سواء تمَّتِ الأحداث في العصر الإسلاميِّ [٨٤] أو في عصر ما قَبْل الإسلام [٨٥] ، أو في عصرٍ زمانيٍّ مجهول ومُجْهَلٍ تماماً . [٨٦]

هذه الرؤية الفلسفية للقدر ، ولدور الإنسان في قدر الله ، ولدور هذا القدر الإلهيّ في نصرة الإنسان المؤمن ، أو البطل الذي يمثّل كل ما يريده الإسلام من البطل ، من ناحية الدعوة ، أو الخُلق ، أو السّلوك ، أو مجرد هزيمة ما يترصَّد بكل هذه المعاني ويريد بها الشّرّ والهزيمة .. هذه الرؤية التي وضَحت من خلال استقراء نصوص السِّيَر الشّعبية ، والأعمال الشعبية الأخرى مُجمَّعة كألف ليلة ، أو متفرقة مفرَدة كالحكايات الشّعبية العربية المتعددة التي جاءت في كتب الأدب أو كتب التاريخ ، أو كتب الفصول كأعمال الجاحظ وغيره . (٨٧)

هذه الرؤية هي التي حدَّدت وجود البديل الإسلامي للدّراما التي ظهرت عند الإغريق أو غيرهم من الشعوب التي لم تعتنق الإسلام ، ولم يمرَّ مأثورها الشعبيُّ بالمصفاة الإسلامية التي تحدَّثنا عنها هنا ؛ فهذه الشُّعوب تدفّق مأثورها الشّعبي من المعبد والأسطورة ، حيث البطلُ رمزٌ لقوة من قُوى الكون الفاعلة فيه ، والمؤثرة في وجوده ، وفي الوجود الإنساني على السواء ، إلى الملحمة التي يُصبح البطل فيها جزءاً هاما من هذا التّزاوج بين الوعي الإنسانيّ بوجوده داخل الكون ، وقصور وجوده أمام قوى الكون القاهرة ، فيصبح البطل مزيجاً من الإنسان والرّمز ، أو بمعنى آخر مزيجاً من الإنسان والقُوى التي عبَدها الإنسان ، فهو ابنٌ لإله ما ، أو هو نتيجةُ زواج تمَّ بين إله ما وإنسانة ، فهو تجمُّع بين قوى الآلهة غير المحدودة ، وقدرات الإنسان المحدودة .

ويتحرّك البطل في الملحمة في عالم مزدوج بين القدرة والعجز ، بين العيش في كنف رعاية قوة الآلهة ، التّحدي السّافر لهذه الآلهة وقواها ، وأصبح البطل نصفَ إنسان ونصفَ إله ، وهو فريسةٌ لقوة الآلهة تعصف به كما تشاء ، أو تنصره حين تريد . هذا الموقف يحدِّد خروج المأثور الشعبيِّ الإنساني من إسار المعبد ، والآلهة القدماء ، إلى دنيا اكتشافه لذاته ، وتمرُّده على حصار هذه

الآلهة التي خلقها بنفسه ، له ولقواه وقدراته . فالملحمة هي تمدُّدٌ ضخم للأسطورة التّاريخية ، التي كانت الممهّدة لتحوُّل الإنسان من كائن مقهور دائماً بقوى الآلهة التي يقدّم لها القرابين والطاعة الكاملة ، إلى كائن متمرد على إسار الآلهة والكهنة والمعبد جميعا .

وهذا التّفسير الفولكلوريُّ للملحمة يتيح لنا أن نتقدّم نحو تفسير المرحلة التّراجيدية في حياة الإنسان ، تلك المرحلة التي خلقت الدّراما بِشقّيْها التّراجيديّ والكوميديّ ، والتي أصبحت سيدة الإبداع العالمي في المرحلة الباكرة من عمر الإبداع الأدبيّ الإنسانيّ ، وخاصة عند الإغريق . ففي هذه المرحلة واجه الإنسان الذي تخلّص من خرافة التّناسل من الآلهة ، ومن هذه الفكرة الخرافية عن مخلوقاتٍ نصف آلهة ونصف آدمية ، و واجه الحقيقة كاملة ، إنه وحده في مواجهة كل هذه الآلهة التي لا يربطه بها إلا حكاياته وأساطيره وخرافاته . هو مجرد إنسان محدود القدرة ، محدود الحركة ، محدود الإمكانات ، يواجه هذه القوى العاتية التي تتحكّم في وجوده وكيانه وحياته نفسِها ؛ فإذا هو عاجز أمامها تماماً ، تحطّمه وتقضي عليه في عبثية لا مبرّر لها إلا أنها قوةُ القدر المجهول الذي لا يعرفه ، قوةُ هذه الآلهة التي تملك ما لا يملكه من قوة وقُدرة .

ومن هنا كانت التّراجيديا الفاجعة التي يسقط فيها البطل في نهايةٍ فاجعة أمام قوة القدر المتحكّمة والمسيطرة . هنا الخلاف بين هذا المسار التّلقائيّ للمأثور الشعبيّ العالميّ ، وبين المسار الذي خضع للمصفاة الإسلامية في المأثور العربيّ والإسلاميّ : فليس هناك اعتراف أساساً بهذه القوى المتعددة القاهرة ، التي تُسمّى القدَر ، فإسلاميا ليس هناك إلا قوة واحدة هي قوةُ الله الواحدِ الأحد ، والله هو الخالق ، وهو الفاعل ، وهو المريد ، وهو بكل هذا لا يريد إلا خير الإنسان ، و وجودَه الأمثل على الأرض ، ولهذا فقد زَوّده بكتابه المقدّس يحمل

له الهدى والنور ، ويُبعده عن الشّر والخطأ ، ويُزيح من أمامه كل غمامات الوثنية القديمة ، فلا شمس ولا قمر ولا نجوم ولا طواغيت ، ولا غرانيق ، ولا بشر يفرضون وجودهم كأنصاف آلهة كالنّمرود أو كفرعون . ليس إلا وجه الله وحده ، وهو وجه كلُّه الرحمةُ والغفران ، والهدايةُ للإنسان ولمسيرته الحضارية الدائمة .(٨٨)

ومن هذا السّلام بين الإنسان والله ، خُلِق السلام بين البطل الدراميّ والله أيضًا ، فلا مواجهة بين البطل والقدَر في كل المصفاة الإسلامية ؛ فالقدرة الإلهيّة حدّدت كل شيء منذ قديم ، ولا بد أن ينتصر البطل في معركته ضدّ قوى الشّر والكفر ، والقوى الخيرية – تحرسها الإرادة الإلهيّة – تمهد الطريق للبطل وتسانده في معركته ضدّ كل قوى الشر، سواء كانت هذه القوى ، هي قوى الشياطين الشريرة ، أو الجن الكافر أو السحرة غير المؤمنين ، أو الطغاة من بني البشر ، الذين يعتزّون بسطوتهم أو قوتهم ، أو نفوذهم وما لهم ومُلْكهم .

الله والبطل في اتّحاد كامل ضدّ الشّر والشّيطان ، وقوى الكفر والطُّغيان . هذا السّلام بين الله والبطل لا يمكن أن يتيح الفرصة لظهور التّراجيديا في شكلها الإغريقيّ العنيف في مواجهة الإنسان للقدر . ومن هنا لم يكن من الممكن – في ظل المِصْفاة الإسلامية – أن تظهر التّراجيديا الإسلامية ، وكان لا بد أن يوجَد البديل الفنيُّ الدراميُّ الذي يَحلُّ محلّها في مسيرة الإبداع العربي الشعبيُّ المسلم ، ومن هنا كانت السيرة الشّعبية هي الإجابة ، وهي البديل .(٨٩)

نحن نزعم – إذًا – أن فن السيرة الشعبية كان الإجابة الإسلامية على السّؤال الذي أثارته المرحلة التي خلَقت الدّراما الإغريقية ، نفس المرحلة الإنسانية أجاب عليها المبدع الإسلاميُّ بتقديم هذا الأدب الذي أخذ سِمتَه الشّعبية منذ البدء ، وأعني به أدب السيرة الشعبية ؛ فلم يعدِ الإنسان لُعبة الآلهة

أو لعبة القدَر ؛ بل غدا الإنسان هو صانع المصير ، بإرادته وإرادة الله التي تصونه وتَحميه ، وتُقدّم له أدوات النصر والبطولة . فقفز الإبداع الإسلاميُّ بهذا من مآزق ارتباط الملاحم بالأساطير الوثنية ، وارتباط الدّراما بالمعنى التّراجيدي في هزيمة البطل أمام قُوى القدر .

الفصل الثالث

ملامح بطل السّيرة الشّعبيّة

- ١ -

على الرّغم من أننا تعرضنا لشخصية بطل السّيرة الشّعبية في أكثر من موضع سابق من هذا الكتاب إلا أنّ الحديث عن الملاحم والتّراجيديا يجرُّنا بالضّرورة إلى الوقوف عند بطل السيرة الشعبية : كيف يَختاره الضّمير الشعبيُّ ؟ وما هي مقوّماته ؟ وقد سبق لنا أن تناولنا بعض أجزاء هذا الموضوع في كُتيّب مستقلّ [1] ؛ ولكنه – وما جاء فيه – مدخلٌ إلى الرؤية الأكثر وضوحاً والأكثر عمقاً .

إن الملاحظة الهامة والرئيسيّة التي فاتت البحث السابق أن بطل السيرة الشعبية في معظم الأحيان بطلٌ تاريخيٌّ معروف ، يُتداول اسمه خلال أحداث التاريخ ، وتُتداول أخبارُه في كتب الأدب والأخبار ، فإن لم يرد اسمه في هذه الكتب فهو يَرِد في كتب الأسمار ، وكتب المجمّعات للحكايات الشّعبية المُتداولة والمعروفة . فالأصلُ التاريخيُّ موجود ، سواء كان هذا الأصل لِشخصيةٍ تاريخية بالفعل ، أو لشخصية شعبيةٍ اخترعها الخيال الشّعبيُّ في حكاية من حكاياته الخرافية ، وَتُدووِلتْ بكثرة ؛ بحيث أصبحت مستقرة في الضّمير الشعبيّ ، و واردةً عند جمهرة الناس في وجودها القريب جدا من الحقيقة والواقع التاريخيّين .

وهذا يعني أن الضمير الشعبيّ الفنيّ يختار بطله من حافظته الشّعبية ، وما

وعته من أسماءٍ وأفعال منسوبة لهذه الأسماء ، سواء ارتبط هذا الاسم بالتاريخ الحقيقيّ للأمة الإسلامية ، أو ارتبط بالتّاريخ الشّعبيّ – الفولكلوريّ – لها ، إلا أن منطقه في اختيار هؤلاء الأبطال ليلعبوا دور البطولة في سيرة شعبية مستقلة ومُتَداولة عَبْر المكان والزّمان معاً – هو الذي يحتاج إلى وقفةٍ وتأمُّل .

والشّرط الأول هو شُهرة الشّخصية وتداولُ الأخبار العديدة عنها ، وهذا واضح أشدَّ الوضوح في شخصية عنترة بن شدّاد ، بطل أهم سيرة شعبية وأضخمِها ، وأكثرها تكاملاً فنيا . فعنترة ليس مَلِكا من ملوك العرب التاريخيِّين المعروفين ، سواء قبل الإسلام أو بعده ؛ فالعرب عرفوا ملوكا كثيرين قبل الإسلام رَوَتْ عنهم كتب الأخبار حكاياتٍ كثيرة [٢] ، كما أنهم منذ العصر الأمويّ قد عرفوا نوعاً من الخلفاء المتأثّرين بالتقاليد المنقولة عن الفرس ممّا يجعلهم أشبه بالملوك ، وأقربَ في حكمهم ونُظُمهم إليهم.

عنترة ليس واحداً من هؤلاء الذين اشتهروا في التاريخ المدوَّن والمتداوَل بين الناس ؛ ولكنَّ عنترة مجردُ شاعر ، واحد من شعراء المعلّقات الذين اعترف الضَّمير الأدبيُّ الجاهليُّ بشعرهم ، فعُلّقت قصيدتُه على أستار الكعبة إلى جوار الخالدين من شعراء العرب قبل الإسلام . فلماذا ميز الضمير الأدبيّ الشعبيُّ عنترة بهذا الاختيار وحده دون باقي شعراء المعلّقات ، وهم شعريا أشهر منه وأشعر ، وأولهم امرؤ القيس نفسُه ؟ وعنترة مجرد فارس ، وفرسان الجزيرة الذين اشتهروا أكثر ، منهم دريد بن الصّمة الذي هزم بجموع العرب الذين جمعهم حوله جموعَ الفرس وجيوشهم في وقعة (ذي قار) ، ومنهم كُليب بن رَبيعة الذي هزم حسّان اليمانيَّ ، وحرَّر منه الشام ، وقتله آخر الأمر ، ومنهم فُتّاك العرب من أمثال : عُروة بن الورد وتأبّط شرا وسُلَيْك بن السّلَكة .. لماذا عنترة بالذات ؟ [٣]

الأصمعيّ عن شعراء الجاهلية وأخبار الجاهلية ، حتى لقد توقّف دارسٌ كالدكتور محمود ذهني عند هذه الأخبار التي نسبتِ السّيرة الشَّعبية نفسَها إلى الأصمعيّ فجعلتْها من تأليفه ؛ لكثرة ورود ذكر عنترة في أعمال الأصمعي وأخباره .(٤) حقيقة ينفي الدكتور ذهني أن تكون السيرة من تأليف الأصمعيّ ، ولكنه يؤكد على تواتُر الأخبار عن الأصمعي بأحداث حياة عنترة وشعره ، وأنه كان أحد المصادر الهامة لما تناقله الناس ، وتناقلته كتب الأدب عن عنترة الشاعر العبْسيّ ، وأحداثِ حياته .

السَّيرورة إذاً ، وتبادُل الأخبار وتناقُلها ، وكثرةُ الورود في المسامرات والليالي، إلى جوار كثرة الوجود في كتب الأخبار ، وكتب الأدب ، وكتب الأسمار — عنصرٌ هامٌّ جدا من عناصر صلاحية الشخصية لأن تدخل دنيا البطولة في السيرة الشعبية . ولكننا لا نجد هذا الشرط في شخصية أخرى ، عاشت في العصر الجاهليّ أيضاً ، هي شخصيةُ (حمزة البَهْلوان) فكتُب الأدب والأخبار لا تعرف عنه شيئاً ، نحن نجده في سيرة حمزة البهلوان فجأة شخصيةً متكاملة لها جذورُها ، ولها قضيتُها ، ولها دورها البطوليُّ في السيرة .

والمسألة أنه حُلْم عربيٌّ قديم يتصور أن يكون قاهر الفُرس عربيا يهزم (كسرى أنوشروان) ، وبالمناسبة هو اسم شعبيٌّ رمزيٌّ لكل ملوك الفرس ، كاستعمال العرب لاسم (هارون الرشيد) اسماً رمزيا لكل ملوك العرب الذين يدخلون الحياة الشعبية من أوسع أبواب الخيال ، وكاسم (فرعون) لكل ملوك مصر ، و(النّمروذ) لكل ملوك كَنْعان ، و(النّجاشيّ) لكل ملوك الحبشة ، و(التُّبّع) لكل ملوك اليمن ، و(هِرَقْل) لكل ملوك الروم .

وهو مبحث طريف عن قدرة الإبداع الشعبيّ على تثبيت اسم ملك واحد ، يعيش رغم الزمان والمكان ليكون رمزاً لازدهار وقوة شعب ما ، أو قدرة وطغيان شعب ما . ونُحيل هنا إلى (سليمان) عند بني إسرائيل ، والمأثورات السّاميَّة .

وهو مبحث لفت أنظار الكثيرين من الدّارسين ؛ ولكنه لم يحظَ بوقفةٍ متأنية تحاول أن تقدِّم أسبابه أو مبرراته . ونحن نقف عنده وقفة متأملة لأنه يدخل في حديثنا عن البطل الشّعبيّ ، وكيفية اختياره ، ونسبة البطولة إليه .(٥)

لماذا هؤلاء الملوك بالذّات رغم ثراء تاريخ كلّ شعب من هذه الشعوب بالعديدمن الملوك ، الذين يفوقون في إنجازاتهم أصحاب هذه الأسماء بالذّات؟ افتراضُنا العفويُّ أن كلَّ ملك من هؤلاء الملوك مثَّل قمةً حضاريّةً أو معنوية أو قهرية مُعيَّنة ، أدارت حوله الحكاياتِ والأقاصيصَ التي تبدَّلت من مكان إلى مكان ، ومن زمان إلى زمان ، ودخلتْ في إطار الحكايات الخرافية المتداولة ، فثبَّتت وجود البطل ، وضخَّمت حجم هذا البطل ، حتى غدا بطلاً شعبيا وليس مَلِكًا لمرحلته التّاريخية ، ولا بواقِعه المعروف عند رجال التّاريخ ؛ وإنما غدا مَلكا للحسِّ الشّعبيِّ المرهَف الذي كوَّنه بحصائصَ جديدةٍ تملماً ، وحدَّد له سماتٍ مميزة تُبعده عن دنيا الملوك في عوالم البلاط ؛ لِتدنيه من فكرة الشعب عن الملوك ، وتقربه من حِسِّ الشعب به ، إن تعاطُفًا أو بغضاً ، إن حبا أو كراهية .

وقد خلق الخيال الشعبيُّ أبطالاً كثيرين لمجرد ارتباطهم بأسماءِ هؤلاء الملوك ، ولورودهم في حكاياتهم وأخبارهم الشّعبية المتناقَلة والموروثة : خلقوا حول هارون الرشيد (أبو النّواس) ومسرور السيّاف ، والوزير جعفر ، فغدوا هم الآخرون أبطالاً شعبيِّين ، تُحكى عنهم القصص(٦) ، وتُتَناقل نوادرُهم لا في حكايات ألف ليلة وليلة وحدها ؛ وإنما في الحكايات الشّعبية الأخرى التي تُفرِد لكل منهم بطولةً خاصة ، وإن كانت كلُّ هذه البطولات تدور حول ذلك البطل الأصلي وهو هارون الرشيد .

وخلقوا حول النمروذ البعوضة التي دخلت يافوخه فدمَّرته ، وحكاية صعوده إلى السماء ، وحربه الغريبة مع قوى السماء فوقه .(٧)

وخلقوا حول سليمان شخصية آصف بن بَرْخَيا وزيرَه ، وكتابَ السِّحر

المخبّأ تحت عرشه ، والقماقم التي يَسجن فيها الجان وتمتلئ بها البحار والأنهار ، والجنّيّ الذي احتلّ عرشه وتزيّا بشكله ، ثم بَلقيس وسحرها العجيب، وخضوعها لقوته وسلطانه .[٨] وخلقوا حول التُّبّع ، وحول التّبابِعَة حقيقةً عامة ، هي فكرة غزو الأرض ، وقَهْر الشرق والغرب على السواء ، و الوصول إلى مشرق الشمس ومغربها .[٩] وامتلأ الحديثُ حول كسرى أنوشروان بالإيوان والتّاج ، اللذين يُضرب بهما المثل عند الناس : إيوان كسرى ، وتاج كسرى . تراكماتٌ شعبية تتردّد من جيل إلى جيل ، ومن مكان إلى مكان ، ولكنه آخر الأمر تاجُ كسرى أنوشروان ، وعرشُ أو إيوان كسرى أنوشروان . كما امتلأ الحديث بالوزيرَيْن : بُزُرْجِمَهْر ، وبختك بن قرقيش : الأول مؤمن ، والثّاني عالم حكيم، كما اشتهر بالمَرازِبة ، سَدَنةِ النار الموكّلين بخدمتها ، وفرسان المملكة الذين يحمونها .[١٠]

المسألة عند العرب أنه لا بد من وجود مَنْ يقهر هذا الهَيْلمان الملكيّ الخطير، كيف يُؤتى كسرى أنوشروان إلا من خلال كسرى أنوشروان نفسه . ومن هنا جاءت الحكايات المتعددة والكثيرة عن الأبطال المنتمين لكسرى : إمّا بالنّسب ، وإمّا بالولاء ، وإما بالعبودية ، والذين يستطيعون أن يهزموا كسرى أنوشروان نفسه ، ذلك الملك الذي لا يُقهر إلا من خلال قوته هو نفسه . وهي فكرةٌ فيها من العناصر التّراجيدية الشيء الكثير ، التي تُبْنى أساساً على سَقْطة البطل ، والتي تنتمي فولكلوريا إلى الاعتقاد بوجود الشيء الناقص في الإنسان، هو الذي ينفذ إليه منه القدرُ ، ويُسبّب سقوطه ،كَعَقِبِ أخيل[١١] ، وشعر شَمْشون[١٢] ومخرج الماء من عنترة[١٣] ، أو الشّيء المخصّص الذي لا بد منه للقضاء على البطل ، فلا يموت البطل إلا بهذا السّلاح الخاصّ ، أو لا يزول المرض إلا بهذا الدّواء الخاص ، أو لا يُفكُّ السِّحر إلا بإحضار هذا الشيء الخاص .[١٤]

وأيا كان الأمر ، فنحن في سياقِ بناءٍ روائيٍّ له تقاليده ، وله وجودُه الدّراميُّ الواضح والمميَّز - فحمزة البهلوان كبطل يتربّى في ضمير الحكايات الشعبية ، ربما دونَ اسم معيَّن ، وربما دون سماتٍ واضحة ؛ ولكنه بطل لا بد أن يوجد ليقهر البطل الخرافيَّ الذي يجثُم على صدر الأمة العربية ويقهرها . وهي نفس فكرة البطل الذي يُخلِّص البطلة من التّنّين الذي يجثُم على قلب المدينة ، ولا بد أن يُقدَّم له كل عام قربانٌ بشريٌّ حتى لا يدمِّر المدينة ، فتقدِّم له المدينة كل عام عذراءَ يفترسها ، ليسكت غضبُه عنها وعن أهلها ، ويتقدَّم الفارس ليتصدّى للتّنين فيقتله ويخلِّص البطلة ، ويخلِّص المدينة . وهي وَحدةٌ شعبيةٌ تتكرر في الكثير من المأثورات الشعبية ، كما أنها وجدَت مكاناً في دنيا الحكايات الخياليَّة ، ثم استُعمِلت كثيراً في السّيرة الشَّعبية العربية .[١٥] وهي فكرة وثنيةٌ قديمة نجدها في فكرة تقديم القُربان البشريِّ للإله ليرضى ، وقد وردت أكثرَ مِنْ مرة في المأثورات الساميَّة والعربية القديمة .[١٦] كما نجد أصداءها في الموروث الشعبيِّ الفرعونيِّ في فكرة عروس النيل التي تُقدَّم له كل عام ليفيض على الوادي بمائه ، ولا يمنع عن الوادي عطاءه .

استجنَّ الضمير الشعبيُّ فكرة البطل المخلِّص من عسف كسرى أنوشروان ، وتَناقَل عنه القصص والحكايات ، وليس كسرى وحده هو التّنين الذي يجثُم على قلب الجزيرة العربية ؛ إنما هناك أيضا المناذِرة ، وعلى رأسهم النُّعْمان بنُ المُنْذِر ، وهم أتباع كسرى في الجزيرة ، وعَصاه الضّاربة عند أيِّ تمرُّد على سلطان كسرى ، أو أي اعتداء على تجارته وقوافله .

ويوم بُؤس النّعمان ويوم نعمته من الحكايات الشعبية المتداولة في الجزيرة العربية قبل الإسلام بكثرة ، كما أن سيرة عنترة بن شدّاد تعكس لنا مدى ثقل الوجود الفارسيِّ على قلب الجزيرة العربية ، فمهر عبلة الذي تفرِضُه عليه القبيلة حتى يخيب في الحصول عليه ، فيرجع عاجزاً عن نواله – هو ألفُ ناقة

من النّوق العصافير ، من نوق النُّعمان عميلِ كسرى ورَجُله في الجزيرة .[١٧]
وكذلك نحس أن قصة سيف ابن ذي يَزن التّاريخيَّة ترسُم سطوة الفرس على الجزيرة حين عبأ كسرى جيوشه لإنقاذ سيف من احتلال الأحباش لبلاده ، والجيشُ مكوَّن من شُذّاذ الآفاق ومَنْ لا يَرضى كسرى عن وجودهم في جيشه .[١٨]

والواضح أن الفرس كانوا يسيطرون على الخليج كلّه ، أي أنهم كانوا يسيطرون على الشواطئ المواجهة له ، كما كانوا يسيطرون على منطقة الجنوب كلها ، وتَحكي سيرة مالك بنِ فَهْم حكاية طردهم من عُمان ، وهجرة الأزْد إلى جنوب الجزيرة ومعاركهم مع الفرس .[١٩]

المسألة - إذاً - أن هذا الأخطبوط الأسطوريَّ كان حاضراً في الضمير الشعبيِّ العربيِّ ، ولفترة طويله قبل الإسلام ، وجاء الإسلام وحقَّق معجزة طرد هذا الأخطبوط الجاثم على قلب الجزيرة العربية ، بل وحقَّق معجزة تحطيم ملك كسرى والاستيلاء على عرشه وإيوائه ، ومن هنا وُجِد في الضمير الشعبيِّ البطلُ الذي يحقِّق هذه المعجزة ؛ لتسبق ظهورَ الإسلام ، ولتسير في خطٍّ دراميٍّ ، مع الخطّ التاريخْي الذي سيتلوها ويشابهها في المسيرة والنتيجة . وهذا البطل الشعبيُّ هو حمزة البهلوان - فالوزير بزرجمهر وزير كسرى - وهو الوزير المؤمن بالله ، والعابدُ له على دين الخليل إبراهيم - يَسمْع من كسرى حُلْمه الغريب، الذي احتار المفسِّرون في تفسيره ، واحتار معهم وزيره الآخر بختك بن قرقيش .. يعرفُ حقيقة تعبير حلم كسرى ، ولكنه لا يخبره إلا بما يُرضيه :

سيظهر فارسٌ في جزيرة العرب يُخلِّص كسرى من أعدائه ، ويمنع عنه غائلة عدوانهم وبطشهم ، ويسكت ؛ لأن باقي تفسير الحلم يعني أن هذا البطل سيحطِّم ملك كسرى ويقضي عليه ؛ ولكنه على العكس يوهم كسرى أن هذا البطل العربيَّ الذي سيولَد في مكة سيكون على يديه نَجاة كسرى وعرشه ،

فيأمره كسرى أن يذهب بالهدايا إلى بلاد العرب ، وإلى مكة بالذّات ليرعى هذا الفارس إن كان قد ولِد ، وإلا فينتظر مولدَه ، ويمهد له أسباب الحياة الرَّغدة ، ويقول لوزيره : « أريد منك أن تذهب إلى مكة منذ اليوم ، وتنظر إلى مقرٍّ هذا الفارس ، وما هو فيمن يولد ، وإذا كان ولِد فأين وجودُه ، فادفع هـذه الهدايا إلى أبيه ، وادعُه أن يربّي الغلام على نفقتي ، ويعتني به ويخصَّه بدولة الفُرس ، ويجعلَ كلّ الأسباب النافعة لحياته تحت طاعته ، حتى إذا وصلنا إلى الزمان الذي أشرت إليه يكون في طاعتنا وتحت أمرنا ، فترسل وتستدعيه حالاً .» فأجاب الوزير أمر سيده ، وركب في نفس هذا اليوم .[٢٠]

فالضمير الشعبيُّ أراد من كسرى أن يكون هو نفسه الذي يُعِد البطل الذي يقضي عليه . وهو موقف يتعارض مع موقف الحكايات الشّعبية التي تتحدَّث عن الطاغية الذي يَعرف بمولد بطل يقضي عليه فيأمر بالقضاء على كلٍّ أطفال المدينة ؛ حتى لا يعيش هذا الطفل الذي حملتْ أمره النُّبوءة ويقضيَ عليه .[٢١] ولكننا هنا ندخل في مِنْحة القدَر التي تريد لإرادة الله أن تنفذ ، أو التي تسخرها الإرادةُ الإلهية لتنفيذ إرادتها ، ممثَّلة في الوزير بزرجمهر – وهذا يعود بنا إلى قضية القدر الإسلامي في السيرة الشَّعبية .[٢٢]

البطل هنا لا يُستدعى من التّاريخ المعروف ، أو من أحداث التاريخ المتداولة والمعروفة ، وإنما هو هنا يُستدعى من التّرابط الشّعبيّ والخياليّ بحُلْمٍ عامٍّ للخلاص من كابوس مخيف ، يجثُم على قلب الأمة . ويمتزج به أن يكون البطل جزءاً من سَقْطة البطل الشّرير ، وهو هنا كسرى أنوشروان الأسطوريّ ، فهو – حمزة البهلوان – عَقِب أخيل ، وشعر شمشون ، ومخرج المياه من عنترة . هو جزء من البطل الشّرير ؛ إذ هو الذي ربّاه ، وهو الذي كوّن له كل المسبّبات ليكون فارساً من أخطر فرسان الجزيرة العربية ، وهو – أيضاً – الذي يؤكّد له معنى الحياة والاستمرار .[٢٣]

فالبطل يُؤتى من داخله ، أو من سَقْطته ، ويلعب الحُلْم والوهم والخوف هنا دوره الكبير في إتاحة الفرص للبطل الذي لم يولد بعدُ ؛ ليتأهّل للقضاء على البطل الشّرير . ونحن هنا أمام زَخْم العطاء الشّعبيّ الذي راكم موروثه الشعبيّ القديم كلّه ؛ ليعطي للبطل مبررَ وجوده ، ومعنى ولادته ، ثم معنى البطولة التي تُشكّل صُلْب السيرة الشعبية ، حتى يتمّ القضاء على كسرى تحقيقًا للنبوءة أو الحُلم القديم .

البطل الشّعبيُّ هنا ليس بطلاً تاريخيا ؛ ولكنه استدعاء شعبيٌّ للبطل الذي يحلُم به مجموع الشعب ؛ ليحقّق له أمنيته في القضاء على التّنين الجاثم على قلب المدينة ، ويُنقذ الأميرة الجميلة المقدَّمة قربانًا له ، وهي هنا اليقظة الإسلامية التي مهّد لها حمزة البهلوان الطريقَ بالقضاء على الأكاسرة والمرازبة والفرسان . تماماً كما فعل عنترة بن شداد في سيرته ، حيث يقول كاتبُ السيرة : إنه مهّد بمغامراته وأفعاله الطريقَ للرسالة المحمدية ؛ حيث قهر الجبّارين والطّغاة ، وأزال وجودهم من الجزيرة قبل البعثة حتى لا يكون أحدٌ منهم عائقًا للدّعوة والرِّسالة .(٢٤)

أمامنا – إذًا – بطلان : أحدهما له أصل تاريخيٌّ ، وهو عنترة ، والآخر له أصل شعبيٌّ محضٌ هو حمزة . وهما معًا يعيشان فترة زمانية واحدة ، ويمثّلان في تسلسل السِّيَر الشعبية العربية البواكير الأولى لهذه السير ؛ إذ هما يؤرخان روائيا لفترة ما قبل الإسلام ، أو للفترة التي اصطلحنا على تسميتها بالجاهلية ، ولا يشاركهما في الحديث عن هذه الفترة ، أو استغلالها روائيا في عمل كبير إلا سيرةُ الزير سالم ، والسيرة المُجهَضة مالكُ بنُ فَهْم التي حاولنا أن نجعل منها شيئًا صالحًا لبداية سيرة شعبية هامة .(٢٥)

وسنلاحظ دائمًا أن الحسّ الدِّراميّ العالي هو الذي يتحكّم في العملين ، وهو الذي يسمح لهما بأن يكونا جزءاً من التُّراث في السّيرة الشّعبية العربية ؛

فالبطل التاريخيُّ عنترة ، ترشّحه عقدة اللون والجنس ليكون بطلاً روائيا دراميا من الدرجة الأولى ، كما أن البطل الخياليّ حمزة يرشّحه الزّخم الشّعبيُّ في علاقة الفرس بالعرب ، بالإضافة إلى موروثاتٍ بابلية ومصرية وساميّة تعمل كلُّها في بلورة شخصية البطل الدّرامي الصالح للقيام بدور البطولة في السيرة الشعبية .

وهذان النّسقان هما النّسقان السائدان في كل نماذج البطل في السيرة الشعبية : فنحن إمّا أمام بطل مُستَدْعًى من عمق التاريخ المعروف ، وإمّا أمام بطل مُستدعًى من عمق الوِجْدان الشعبيّ ، والرغبات الشعبية الدفينة والمتأصّلة التي تجد ترجمتها في العمل بالأدب الشعبيّ . فمن النوع الأول سيف بن ذي يَزن ، والظاهر بيبرس ، فكلٌّ منهما بطل تاريخيٌّ معروف لعب دوراً في الحياة العربية والإسلامية ، أحدهما وهو سيف بن ذي يزن يمنيٌّ جاهليٌّ معروفُ الأصل والتّاريخ ، (٢٦) والثّاني وهو الظاهر بيبرس ملك مملوكيٌّ لعب دوراً هاما في حياة العالم الإسلامي أثناء الحروب الصّليبية ، وفي عهد الدولة الصّالحية ، وما تلاها من دولة المماليك . وقد حفلت كتبُ الأخبار بالكثير ، والكثير جدا من أخبار الاثنين معًا ، ولا يكاد كتاب من كتب الأخبار القديمة يخلو من الحديث عن أخبار سيف بن ذي يزن ، وأولهم وأهمهم سيرة ابن هشام ، كما لا يكاد كتاب من كتب التاريخ التي أرّخت لفترة المماليك يخلو من أخبار الملك الظاهر بيبرس من ابن تغري بَرْدي إلى المقريزيّ إلى ابن إياس ، إلى علماء التاريخ الإسلامي المعاصرين جميعًا .

والأول دوره الهامُّ أنه حرّر اليمن من استعمار الأحباش ، والثاني دوره الهامُّ أنه وقف سدا منيعًا ضد الغزو الصّليبيّ ؛ فهناك دورٌ قوميٌّ - إذًا - لعبه الاثنان، ولا شك في أن هذا الدور تحكّم تمامًا في عملية اختيارهما لبطولة السّيرة الشّعبية التي عُرِفت باسم كلٍّ منهما . ولسنا نجد أهم من الدور القوميّ سببًا

لاستدعاء الشّخصية التّاريخية لتلعب دور البطولة في السيرة الشعبية ؛ فالسيرة الشّعبية ليست مجرد عمل يُكتَب للتّسلية والمتعة ؛ وإنما هي عمل يلعب دوراً هاما في المسار القوميّ للشعب الإسلاميّ عبر تاريخه كلّه . ولا توجَد سيرة كاملة جديرةٌ باسم السيرة الشعبية لا تقوم بدورٍ هامٍّ في هذا المسار القوميّ الإسلاميّ الهامّ .

سنلاحظ أن عنترة يمثّل مرحلة التّجمُّع العربيّ القَبَليّ في خَلْق كيان قوميٍّ في مواجهة الفرس والروم ، كما سنلاحظ دور حمزة في مواجهة الفرس، وإن كان ليس بطلاً تاريخيا له دور معروف ومحدَّد . ونعود إلى الأبطال التّاريخيِّين ، فنجد أن سيف بن ذي يزن يُعتبر بطلاً قوميا عربيا قبل الإسلام ، ثم هو يُستدعى في السيرة الشعبية عَبْر الزمان والمكان ؛ ليواجه سيف أرعد الحبشيّ الذي غزا إفريقية حتى وصل إلى أسوان في عهد الحروب الصّليبية مهدّدًا من الجنوب الوجودَ الإسلاميّ في توافق زمنيٍّ مع التّهديد الغربيّ لهذا الوجود من الشّمال . [٢٧] واختياره هنا اختيار موفّق ليرمز إلى شيئين :

الأول – هو استمرار مقاومة الغزو الحبشيّ للأمة الإسلامية على مر العصور من ناحية ، وأهمية الوجود المتلاحم بين أبناء الأمة العربية ، من الجزيرة إلى مصر والشام في مواجهة الخطر الخارجيّ من ناحية أخرى . [٢٨] وعلى كل حال فـإن الهدف القوميّ موجود ومتمثّل في هذه الشخصية التي استدعاها مؤلّف السيرة لمواجهة خطر العصر – في العصر المملوكيّ – لِتُحدث هذا التّرابط الشّعبيّ والفلكلوريّ ، بين الغد العربيّ والحاضر الإسلاميّ بكل مكوّناته العِرْقية ، وأولها المكوّناتُ المملوكية التي تحكم مصر ، والوافدةُ من كل الأقطار التي دخلت الإسلام ، وآمنت به ، وكرّست نفسها للدفاع عنه ، إلى جوار التّكوين العِرْقيّ المصريّ والشاميّ بالأساس ، وهما صُلْب الشّعب الذي يواجه الأحباش في الجنوب ، والصّليبيين في الشمال .[٢٩]

والثاني – دوره أكثر أهميةً ؛ إذ هو رمزُ تجمُّع القوى العسكرية الإسلامية في مواجهة الصَّليبيِّين رغم الاختلاف الهائل الذي أبرزه التَّجمُّع المملوكي في العصور الوسطى بين أصولهم العِرْقية ، وانتماءات الدم فيهم . والمدهش أننا سنلاحظ أن هؤلاء المماليك خلقوا ما يمكن أن يُسمّى بالقومية الإسلامية (٣٠)، وهي قومية تحاول أن تجمع هذا الشّتات الغريب الوافد من كل دول آسيا ، ودول جنوب أوروبا في نسيج واحد متآلف ، يجمعه الهدف ، ويجمعه أيضا الانتماء : أما الهدف فهو الحرب في ظلّ الوجود الإسلامي ضد الهجوم الصَّليبيّ المتكرر والدّائم على المنطقة الإسلامية بأسرها ، وخاصة منطقة مصر والشام . وأما الانتماء فهو الولاء الذي يجمعهم – رغم الاختلاف في الجنس والعِرْق واللون ، بل واللغة ، وأزيد عليها ، بل والدين – أيضاً – إلى هذا الوجود الإسلاميّ في مصر والشام .

وقد يبدو هذا الكلام غريبا في الوهلة الأولى – ولكن لو عرفنا أنّ هؤلاء المماليك كانوا يُجلبون صبياناً صغاراً ، لا يعرفون شيئًا ، فيُعلّمون في مصر والشام الفروسية والدين ، ويتركون وثنيّتهم ، في نفس الوقت الذي يتركون فيه براءتهم ؛ لِتُصبح صناعتهم هي الحرب والقتل والموت – سيكون لهذا الكلام مبرره – إذًا – ومعناه .

والذين درسوا العصر المملوكيّ كمؤرخين درسوا هذه الأسماء المملوكية كحكام أو كمشاركين في الحكم ، أو كفاعلين في تكوين الوجود الحاكم في مصر والشّام ، ولم يدرسوهم على الاطلاق باعتبارهم كائنات إنسانيةً نُزِعت من أرضها انتزاعًا ، ليتولاها النَّخاس بتمريناته القاسية وتعاليمه العنيفة ؛ لِيكوّن منهم – وهم غلمان مردٌ وصبيانٌ – ما يمكن له أن يبيعه في سوق النخاسة ، لمن يريد أن يكوّن جيشًا ، أو أن يعتزَّ بقوة يمثّلها ما يشتريه من مماليكَ لا يعرفهم من قَبْلُ ، ولا تربطه بهم أية وشائج إلا أنه كان يومًا ما مجلوبًا مثلهم ،

ترقّى في دنيا السُّلطة والجاه حتى غدا محتاجًا لمن يساندونه في الدفاع عن سلطته وجاهه . يُؤتى بهولاء الشُّبان المرد من أواسط آسيا أو جنوب أوروبا ، وقد تعلّموا فنون الحرب والقتال ، وفقدوا معنى الانتماء إلى الأسرة أو القبيلة أو الوطن ، ولم يعد لهم انتماء لشيء ، إلا لِمَنِ اشتراهم ويحرص الشّاري على أن يقدّمهم إلى علماء الدين ليدخلوهم في دين الإسلام، وليعلّموهم تعاليمه ، وطقوسه ، ومقولاته الدّينية ، فلايجد المملوك الجديد شيئًا يملأ فراغ وجوده إلا الدينّ الإسلاميّ ، يُقبِل عليه بشغف مَنْ يجد فيه معنى البقاء والحياة ، ويخلص له العمر كله ، ويقدّم له حياته آخر الأمر .(٣١)

الظاهر بيبرس كبطل في السيرة الشعبية يعكس هذا الوجود الحياتيّ كله ، وهو يرسم الصورة التي لم يدركها المؤرخون لعصر المماليك ، ولن يدركوها إلا إذا أدخلوا في اعتبارهم قراءة السّيرة الشّعبية ، وفَكّ رموزها الفنية الغنية بالعطاء التاريخيّ والاجتماعيّ معًا .

الواقع أنه لا يمكن فهم هذه المرحلة تاريخيا أو سياسيا إلا إذا فُهِمت المعطَيات الفنية والاجتماعية المنعكسة في السيرة الشعبية التي أرّخت تاريخًا فنيا و وِجدانيا لأبطال هذه المرحلة ونجومها . الانتماء الإسلاميُّ هو البديل للانتماء القوميّ أو الوطنيّ أو الأيديولوجيّ في هذه المرحلة بالنسبة للمماليك الذين دافعوا عن المنطقة ضدّ هجمات الصّليبيين وهجمات الأحباش ، وضد أطماع الممالك الفارسية التي تضخّمت على حدود المنطقة ، وبدأت تؤرّق المنطقة في أمنها واستقرارها ، وضد الغزوات المغولية والتّترِيّة التي توالت كالموجات المتتابعة على المنطقة حتى أسقطت رمز الخلافة والوحدة الإسلامية والعربية في بغداد ، وداستْها بسنابك الخيل الهمجيّ الطاغي والمتوحش ، كما داست دمشق ، وداست الشام كله ، و وصلت إلى حدود آخر المعاقل الإسلامية في هذه المرحلة ، وهي مصر .

لا بد لنا أن نضع أيدينا على هذه الهُوِيَّة الهامة التي جعلت من هؤلاء الأطفال الذين جاءوا مصر والشام وثَنيِّين ، وتعلَّموا الإسلام في مصر والشام كجزء من مبرِّر وجودهم داخل بلاط مَن اشتراهم مع غيرهم من الصِّبيــة البيض ؛ ليكونوا سَندَه العسكريَّ وعِزْوته المساندة والقاهرة والقوية . وسنحس أن هذه المساندة مطلوب منها النَّفع الأنانيّ والآنيّ المؤقَّت ؛ فكل مملوك كبُرَ وظهرت مكانته يستعين بهؤلاء الشُّبان الجُدد ، لا لمصلحة مصر والشام ؛ وإنما لمصلحته هوِ الشَّخصية في مواجهة المماليك الأقوياء الآخرين(٣٢) ؛ ولكنَّ هذا كله لا بد له من إطارٍ وِجدانيٍّ يخلق الانتماء الذي يُغطي على الوجود الأناني المفرط في الأنانية الذي يكوِّن وجوده ، ومن هنا كان الانتماء الإسلاميُّ هو الحل ؛ فهو انتماء يرتبط بالعقيدة والدّين ، والجنَّة والنار ، والثّواب والعقاب ، والحلال والحرام – وكلها أمور كافيةٌ لهذه العقول الطفْلة والقاصرة لتحدِّد انتماءها ، و ولاءها ، فالإسلام أولاً (والأستاذ) ثانياً : الأستاذ الذي دفع للنَّخاس الثمن الذي جلب به المملوك إلى هذه الجنة التي يأكل فيها ويشرب ويلبس ويتزوج ، ويصبح بيكًا آخر الأمر بدون سبب ، يتحكم في أموال المسلمين وأرضهم ورجالهم ومقدَّراتهم ، لا لشيء إلا لانتمائه إلى (الأستاذ) من ناحية و (الإسلام) من ناحية أخرى .(٣٣)

إن الإقطاعيات الوفيرة الثَّراء ، التي أقطِعَت لهؤلاء الصِّبية من أرض مصر والشام ، جعلت مفاهيمهم تهتزُّ تمامًا ، فالولاء (للأستاذ) أي السيد الذي اشتراهم يؤكِّد النِّعم الوفيرة والمال الغزير ، ثم إن القفز على الأستاذ واحتلالَ مكانه ، يؤكِّد الحصول على الثَّروة كلها ، والاستئثار بكل مصادر المال والثّراء . وهذه قصة المماليك منذ الطّولونية والإخشيديّة ، ثم منذ الأيوبيين والصّالحية وحتى العثمانية : فلا ولاء إلا للسَّطوة والمال ، والأنانية المطلقة ، أي الانتماء للذّات ، ومعها الانتماء إلى المُقوم الخلقيِّ الوحيد في حياتهم ، الذي يُعطي

لوجودهم مبرراً غيرَ بَرْبريٍّ ، وهو الانتماء إلى الإسلام بِقيمه ، وصلاته وحَجِّه ، وتعاليم الزكاة ، وبناء مساجدَ للمسلمين ، والإنفاق على فقراء البيت . وستجد هذه المسائل بالذات متكررة في سلوكيّات المماليك بإجماع ، حتى وصلت إلى بناء الخانقات ، والتّكايا والسُّبُل للفقراء من المسلمين ، دون أي اعتبار لما تمَّ نهبه من أموال هؤلاء المسلمين أنفسِهم .[٣٤]

سيرة الظاهر بيبرس الشعبية تعطينا المفاتيح لِلولوج إلى كل هذا العالم المُغلَق، الذي أخفى نفسَه عن عيون المؤرخين والمحلّلين حتى الآن . وهذا كلُّه في الحقيقة لا يهمنا في الحديث عن أدب السيرة الشعبية ؛ وإنما الذي يهمنا هو سبب هذا الاستدعاء لهذه الشّخصية التّاريخية بالذّات لِتلعب دورَ البطولة في السّيرة الشّعبية .

سنلاحظ أولاً أن الظاهر ارتبط بالصّالحية أو بالملك الصّالح وزوجته شَجرةِ الدُّر ، و وجودُ بطل من رجالهما يؤكّد وجود المماليك الصالحية في الحكم ، وأحقِّيَّتَهم بمقعد السُّلطة باستمرار ، وسنلاحظ ثانياً أن الظاهر بيبرس اشترك في معارك الصالحية كلِّها منذ الواقعة في المنصورة مع لويس التاسع وحتى الوقفة في مواجهة التّتار مع قُطُز ، ثم في مصر قطز ، وتولّى توران شاه ثم شجرة الدر ثم أيبك ثم أيدمر ، ثم الفوضى الكاملة ، حتى يمسك هو بمقاليد الأمور ، ويوحِّد المماليك بالسيف والقوة تحت قيادته .[٣٥]

الظاهر بيبرس هنا رمز للمعنى الذي قلناه من قبل ، وهو الانتماء الإسلاميُّ، أي الانتماء الكامل لمعنى الإسلام كقوم وكعِرْق وكدين ، وكأرض ، وكوجود ؛ فهو لا يعرف لنفسه قوماً ، ولا يعرف لأصوله عِرقًا ، وهو قد ترك دينه إلى الدّين الجديد ، وهو ليس ابنَ هذه الأرض ، و وجودُه لم يكن فيها إلا كعبد ومملوك ، ومع هذا – وقبل هذا كله ، وبعد هذا كله – هو أميرٌ مسلمٌ منتمٍ إلى هذا الإسلام الذي يحتاج سيفه ، ويحتاج شجاعته لحمايته من

الوافدين الغاصبين عبر البحار .

هذا المعنى الهام يتبلور في شخصية الظاهر بيبرس الرُّوائية في السِّيرة الشَّعبية فهو يظهر كمملوك مُضطهَد يوشك على الموت في أسر النَّخاس ، ويسافر زملاؤه كلُّهم : أيدمر وأيبك والآخرون الذين أسِروا معه إلى مُلْكِ الملكِ الصّالح الذي استقدمهم لخدمته وتعزيز عِزْوته وقوَّته ، إلا هذا الضعيف المريض (محمود) . ويظل سؤال التّاريخ والسيرة الشعبية ، هل (محمود) هذا مقصودٌ به قُطُز ، أم الظاهر بيبرس ؟ فمحمود صاحبُ نبوءة معيَّنة ذكرتْها كتب التّاريخ المملوكي كأنها حقيقية (٣٦) ، فهل هو قُطُز قاهر التَّتار أم هو الظاهر الذي سرق في السيرة الشعبية كلَّ شيء من قُطُز ، وأصبح هو بطل التَّحرير من الصليبيين ، ومن التَّتر ، ومن الظلم داخل الأقاليم المصريّة (٣٧) ، ومحرر الإرادة المصريّة ، والمرتبط بالمعنى المصريِّ والشاميِّ بعد ذلك ، لِيَغدوَ هو البطل المحرِّرَ ، والبطلَ الرَّمزَ للمقاومة الكاملة لكل عدوان خارجيٍّ ؛ ولكنَّ السيرة تربطه بالوجود الشّاميِّ حين تجعل له أما حانية تستنقذه من النَّخاس القاسي ، وهي السيدة فاطمة الأقواسيَّة ، كما تجعل له أما مصرية ، هي السيدة البنْدقداريَّة ، زوجة الظّاهر البندقداريِّ الذي يتمُّ استقدامه إلى مصر عن طريقه قبل أن يشتريه الملك الصالح منه .

البطل في الظاهر بيبرس - إذاً - مُستدعًى من هذا العالَم المضطرب الغريب، عالَم المماليك المجلوبة من كل مكان : من أواسط آسيا ، ومن جنوب أوربا ، ومن شواطئ الأناضول ؛ ليكونوا القوةَ الحامية للعالم الإسلاميِّ في مواجهة الغزو الأوربيِّ ؛ ولكن الانتماء الأصليَّ هو الإسلام ، فالكل يدافع عن المعنى الإسلامي ، وعن الأرض الإسلامية ، وعن الوجود الإسلاميِّ ضدَّ هذا الغزو الذي أخذ الشكل الصَّليبيَّ الأحمق الغبيَّ .

البطل - إذاً - هنا هو رمزُ تجمُّع كل هذه القوى المجهولة الأصل التي

تضافرت على نُصرة الإسلام ، سواء جاءت من آسيا أم من جنوب أوربا أم من الأناضول ، فالكل في واحد ، والواحد هنا هو الإسلام ، وهذا هو المعنى في استدعاء بيبرس ، كبطل شعبيٍّ ، يقوم ببطولة سيرة شعبية عربية . المعنى القومي - الذي تحدثّنا عنه من قبل - تحقّق هنا ؛ ولكنه ليس معنى قوميا بالمعنى العربيّ ؛ وإنما هو معنى قوميٌّ بالمعنى الإسلاميّ ؛ فالكل ينتمي إلى القومية الإسلامية التي لا بد أن تواجه دورها التاريخيَّ الهام في مواجهة الغزو الصليبيِّ الوافد من أوربا . والمعنى هنا أعمق من شكله الخارجيِّ بكثير ، فهؤلاء (الأمراء) المماليك لا يدافعون عن مصر كوطن ، ولا عن الشام كوطن ؛ وإنما هم يدافعون عن (أرض الإسلام) في مواجهة الغزو الصّليبيِّ . معنى الوطن هنا انتفى تماماً ، كما أن النَّزعة العربية غير موجودة ؛ فالعرب في الجزيرة هم مَجالُ إحسان الأثرياء من المماليك ، يخرجون كلَّ عام ليحسنوا إلى أهل الحرم في زياراتهم السنوية المشهودة (٣٨) ، وليس مِنْ هؤلاء واحدٌ ينتمي إلى عِرْق عربيٍّ ، أو يفهم معنى العُروبة .

فالمعنى العُروبيُّ في العصر المملوكيِّ منتْفٍ تماماً ، وليست هناك قومية عربية بالمعنى الذي نحاول أن نفهمه الآن ، كما أن المعركة عند قُوّادها من المماليك ليست معركة بين العروبة وغيرها من العِرْقيات ؛ وإنما هي معركة بعيدةٌ تماماً عن هذا المعنى ؛ إذ هي معركة بين الانتماء الإسلاميِّ وكلِّ ما يخالف هذا الانتماء ؛ فهم جميعاً ليسوا عرباً ، وهم جميعاً لا علاقة لهم بمعنى العروبة ؛ وإنما هم جميعاً مسلمون ، أيا كان معنى هذه الكلمة عند كل منهم ، ولكنْ هذا هو انتماؤهم ، وهذا هو الشيء الذي يجمعهم رغم العِرْقيات المختلفة ، والأصول الثَّقافية المختلفة ، ورغم اختلاف اللغة أيضاً ، فلم يُعرَف عن أحد منهم أنه أتقن لغة الحوار العربية قطُّ .

ومن هنا ظهرت مكانة القضاة المسلمين ، وبرزت أهميتهم في عصور

المماليك ؛ فهم الحُجَّة الهامة التي تُثبت شرعية وجود كل واحد منهم ، وشرعية تصرفاته ، وما يفعل . كما أنه من هنا - أيضاً - ظهرت أهمية وجود الخلافة العبّاسية ، وقد أعادها الظاهر بيبرس ، كمبرِّر شرعيٍّ لوجود أي مملوك على قِمَّة السُّلطة ؛ إذ هو قد أخذ تفويضاً من الخليفة الشَّرعيِّ (العباسيِّ) طبعًا . [٣٩] وبالتالي فقد ظهرت أهمية وجود السُّلطان المنتمي إلى الأسرة الصالحية ، فهو مبرر ، حين تُؤخذ موافقته العلنية ، لوجود أي مملوك على رأس السلطة ، وفي قمة الحكم . وقد ظل هؤلاء السلاطين يلعبون دوراً هاما في حياة السلطة المملوكية إلى فترة طويلة جدا [٤٠] ؛ فالبحث عن الشَّرعية يبدأ من القاضي الإسلامي الشَّرعيِّ ، إلى السلطان الأيوبيِّ الباقي والشَّرعيّ ، إلى الخليفة العباسيّ اللعبة في يد كل أصحاب السلطة ؛ فالمماليك كانوا دائماً يحسّون أنهم يفتقدون الشَّرعية الإسلامية ، ويبحثون عنها .

من هنا كانت شخصية الظاهر بيبرس هامة جدا في استدعائها في هذه المرحلة ؛ لتمثِّل معنى تجمُّع كل هذه القوميات والانتماءات إلى بطل واحد ، وإلى معركة واحدة ، يشترك فيها الجميع تحت لواء البطل الواحد . [٤١]

كان من المهم أن يكون هناك البطلُ غير العربيّ ، بل المملوكُ الذي اشتُري بالمال ؛ ليلتفَّ حوله كل المماليك الآخرين أيا كانت جنسياتُهم وأعراقهم ، وليلتفَّ حوله أبناء البلاد الأصليّين من مصريّين وشاميّين وعراقيّين وحجازيّين ؛ لأنه يمثِّل عند الجميع معنى التَّوحد من أجل الانتماء الإسلامي ؛ فهو جنسية غريبة ولكنه مسلم ، وهم جنسيات متعدِّدة ولكنهم مسلمون ، ومن هنا لا بد من التَّوحد في مواجهة العدو الغازي الذي يرفع الصَّليب شعاراً له .

وقد أدى الظاهر بيبرس بالنِّسبة للسيرة الشعبية كلَّ ما هو مطلوب من البطل الشَّعبيِّ في هذه الفترة من معنى توحيد القيادة ، وتوحيد العِرْقيات ، وتوحيد الشُّعوب ، نحو هدف محدَّد و واضح ، فَنُسيت من أجله كل خلافات اللغة ،

والجِنس والعِرْق ؛ إذ الوجود الإسلاميُّ كله في خطر ، ويصبح المعنى الإسلاميُّ عند كل هذه الشعوب التي كانت تسمّي نفسها عربية قد برز وسيطر ، وكوَّن المعنى الذي يلتف حوله الجميع في هذه الفترة التّاريخية الحرجة من تاريخ الأمة الإسلامية .

البطل في السيرة الشعبية - إذاً - أُختير اختياراً صالحاً تماماً لأداء دوره القوميِّ في هذه الفترة : للتَّعبير عنها من ناحية ، ولتمثيلها عند المتلقّي المرحليِّ ، ومتلقّي ما تلا هذه المرحلة من مراحل من ناحية أخرى ؛ لكي ترسخ في أعماقه هذه المعادلةُ الصعبة التي لا يمكن أن تَرسخ إلا من خلال العطاء الفنيِّ المتكرر والمستمر والمُلحّ ؛ إذ على هذه الشعوب أن تقبل الانتماء الإسلاميَّ بديلاً عن الانتماء العِرْقيِّ أولاً ، والانتماء الوطنيِّ ثانياً ، والانتماء القوميّ ثالثاً ؛ لترضى بهذا البديل الجديد : وهو الانتماء الإسلاميُّ الذي يؤكد أن وجود مسلم ما أيا كانت انتماءاته العِرْقيه أو الجنسية على رأس السلطة كفيل بأن تتجمَّع كلُّ القوى خلفه لمواجهة الهجمة الشَّرسة التي تُواجه الإسلام ، كدين وكانتماء معًا .[٤٢]

- ٢ -

تحدثنا عن البطل الشعبيِّ النابع من أصل تاريخيٍّ معروف ، ومع هذا مسَسْنا أحد الأبطال الشَّعبيِّين النابعين من جذور التَّداول الشعبيِّ وهو حمزة البَهْلوان ، ومع كل هذا لا بد أن نقف عند بطلين آخرين نَبَعا من الجذور الشعبية لِتَداول الحَكْي الشّعبيِّ دون أن تكون لهما أصول تاريخية معروفة ، وهما : ذاتُ الهِمَّة وعلي الزيبق .

ذات الهمة بطلةٌ تاريخية مجهولةُ الأصول ، ولكنها تَرِد في كُتب التّاريخ باسم (الدَّلْهِمَّة) [٤٣] فهل هي خرجت من المأثور الشَّعبيِّ إلى التاريخ ، أم هي خرجت من التاريخ إلى المأثور الشعبي ؟ وهو سؤال لم تُجِب عنه الدِّراسة

الأكاديمية الوحيدة التي صدرت عن ذات الهمة [٤٤] ؛ إذ إن هذه الدراسة سلّمت بالأصل بعدم وجود أصول تاريخية لذات الهمة نفسها ، وانصرفت إلى التركيز على الأبطال المساعدين ، حيث وجدت لهم أصولا تاريخية ما . اهتمت الدِّراسة بهم اهتماماً صرفها عن ذات الهمة نفسها ، ونحن نلتمس لها العذر ، فليس هناك في كل كتب التاريخ إشارة إلى فاطمة الكِلابِيَّة هذه التي قادت الرجال وحمت الثغور ، وعاشت في ضمير الشعب الإسلاميّ باسم ذات الهمة أو (الدّلهمة) . ومن هنا كان إدراجنا لها ضمن أبطال السير الذين خرجوا من المأثور الشَّعبي المتداوَل ، لا من أحداث التاريخ المعروفة .

و (الدلهمة) رغم ورود اسمها عند (ابن كثير) وعند غيره من العلماء والمؤرخين ، إلا أنك ستُحِس أن الاسم الذي يرد عندهم – هو اسم البطلة الشَّعبية صاحبة السيرة لا اسم بطلة لها وضعٌ تاريخيٌّ معيَّن أو مميَّز أو معروف . السرُّ يكشفه لنا كتابُ فتوح الشام للباقلاني[٤٥] ، حيث نجد أسماء فارسات مسلمات لعِبْن أدواراً بطولية وفروسية هامة في حروب فتح الشام ، وسجَّلن بطولات روائية هامة ، تصلح كأساس لأعمال روائية بطولية هامة ومثيرة ، تعكس هذه الفترة القلقة في حياة الأمة الإسلامية ، حيث خرجت النِّساء العربيات مجاهداتٍ بالسيف والدّين إلى جوار الرجال ، يقدِّمْنَ ما يقدم الرجال من التَّضحيات ، ويَمهُرن فيما يَمهُر الرجال فيه من فنون القتال والفروسية .[٤٦] والسِّر يكشفه لنا ما جاء في سيرة عنترة عن الفارسات اللاتي قابلهنَّ عنترة ، وحاربهنَّ وهزمهنَّ ، ثم تزوج منهنَّ وأنجبن أولاداً ينتمون لكل الجنسيات التي تحاصر الجزيرة . تحكي سيرة عنترة عن الفارسة (غمرة) وكيف كادت تنتصر عليه ، فإذا ما انتصر عليها استسلمت له ، وأنجبت له ابنه غَصوب .[٤٧] كما يظهر لنا هذا السر في حكاية الملك النُّعمان في ألف ليلة وليلة ، وحكاية الفارسات الرّوميات اللاتي يهزمن الملكَ النُّعمان ، ويُبرِزْن تفوقًا واضحًا في فنون القتال والفروسية .

العصر منذ الجاهلية وحتى صدر الإسلام ، واستمراراً إلى الحروب البيزنطيَّة يشي بدور بارز للمرأة (الأمازونية) [٤٨] المقاتلة ، المرأة التي تَعرِف من فنون الحرب مثل ما يَعرفه الرجال وأكثر في بعض الأحيان . والتاريخ الجاهليُّ ممتلئ بأمثال هذه النَّماذج من النساء ، كما أن تاريخ الفتح الإسلامي ، والحروب الإسلامية الأولى ممتلئة بنماذج المرأة المحاربة بكثرة ملفتِة .

كان لا بدَّ للضمير الشعبيِّ – إذاً – أن يتصدّى لهذه الظاهرة ، في مقابل الرِّدَّة التي حدثت لمكانة المرأة العربية المسلمة على أيدي مجموعة من المتخلّفين الذين حاولوا أن يَغْمِطوا المرأة المسلمة حقَّها الذي أتاحته لها التَّعاليم الإسلامية .. صورة المرأة المحاربة ، وصورة المرأة المتدينة ، وصورة المرأة الإسلامية المجاهدة – كانت الرد الفني الروائي على كل مقولات التخلف التي طرحها الذين أرادوا أن يتخطّوا الإسلام، وأن يعودوا بالوطن العربيِّ والإسلاميِّ إلى التعاليم الجاهلية القديمة ، التي كانت تقوم على وَأد البنات خوفاً من إملاق ، وخوفاً من عار . [٤٩]

ومن هنا كانت شخصية (ذات الهِمَّة) المرأة الفارسة ، القائدة ، المتصوفة ، صاحبة الدين ، وقائدة الرجال – إجابةً واضحة وسليمة على تطلُّعات الأمة الإسلامية كلها نحو تثبيت مكان المرأة ، والاعتراف بها عضواً فاعلاً وأساسيا في بناء المجتمع الإسلامي . إن صورة الجواري المثقفات ، والعالمات ، والعازفات ، التي غصّت بها كتب الأخبار والأدب ، وانعكست صورها على الحكايات الشَّعبية ، والحكايات الخياليَّة العربية ، وظهرت صورتها واضحةً جلية في ألف ليلة وليلة – [٥٠] صورة تُزري بمكان المرأة العربية المسلمة الحرة ، ودورها الأساسيّ في بناء المجتمع الجديد . وكانت الإجابة الفنية هي سيرة ذات الهمة وبطلتها الفارسة المتبتِّلة (فاطمة) ذات الهمة ، أو (الدَّلهِمة) كما عُرِفت في تلك المرحلة المبكرة من تناقل السيرة وروايتها .

كما كان حمزة البهلوان هو الاستدعاء الشَّعبيُّ لشخصيةٍ صالحة لبطولة تُنقذ العالم العربيَّ من كسرى أنوشروان - كانت فاطمةُ ذات الهمة شخصيةً صالحة لبطولة عملٍ يُبرز الدور الهامّ والرئيسيَّ الذي قامت به المرأة العربية المسلمة في حياة العرب والمسلمين ، من خديجة بنتِ خُوَيْلد إلى عائشة بنت أبي بكر ، إلى حفصة بنتِ عمر ، وأسماءَ بنتِ أبي بكر ، والفارساتِ والمجاهدات من بنات الصحابة وأمهات المؤمنين . ذاتُ الهمة بهذا أولُ عمل روائيٍّ عالميٍّ يتحدث عن المرأة ويستنقذ لها مكانًا بارزًا في الحياة منذ العصور الوسطى التي اعتبرت الكنيسةُ فيها المرأة دَنَسًا ، وشيئًا أقلَّ من الوجود الإنساني، والعصور البربرية السابقة التي كان الكهنة يعتبرون المرأة فيها شيئًا لا يزيد في وجوده عن الوجود الحيوانيِّ للكائنات الأخرى التي خُلقت من أجل خدمة الرجل .(٥١)

هذه الصَّيْحة الفنية الراقية سبقت كلَّ الإبداعات الفنية التي وقفت إلى جوار المرأة وقضيتها ، والتي ما زالت حتى الآن تحاول الوقوف إلى جوار هذه القضية، التي تتعثَّر كلما ازداد التخلُّف ، وارتفع الجانب الحيوانيُّ في حياة مجتمع الرجال ؛ ليطغى على التَّطور الحضاريِّ للإنسانية .(٥٢) من هنا دور (سيرة ذات الهمة) الهامّ في أدب السيرة الشعبية العربية كرؤية إنسانية مسبقة تدفع هذا الأدب ليحتل مكانه الهام ، والأساسي في تكون الضمير الإنسانيِّ ، والتَّقدُّم الحضاري للإنسان .(٥٣)

بقيت الشخصية الثانية للذين هم من غير أصول تاريخيَّة معروفة ، وهي شخصية علي الزّيبق المصريّ ، بطل السيرة الشعبية المعروفة باسم (سيرة على الزيبق المصريّ) . فهذا البطل لا أصل تاريخيّ له حتى في كُتب التّاريخ التي تعقبت أسماء العيّارين واللصوص ، حيث لم يرد اسمُ على الزيبق كواحد منهم(٥٤) ؛ وإنما هو اسم يظهر في ألف ليلة وليلة كبطل لحكاية من

حكاياتها ،(٥٥) ثم هو يظهر بطلاً لسيرة شعبية متكاملة هي (سيرة علي الزيبق المصريّ) .

والبطل هنا شاطرٌ من شُطّار مصر يتحدّى مُقَدَّم الدَّرَك فيها (صلاح الدين الكلبيّ) ، ويبتزُّه ، ويجعله أضحوكة مصر كلّها ، وهو يسرقه ، ويسرق مَنْ يحميهم دَرَكُه ؛ ليوزع ما سرقه منه على فقراء مصر والمحتاجين من أهلها ، الذين سلبهم الحكّام - الذين يحميهم صلاح الكلبيُّ - قوتَهم ، ومقوّمات أرزاقهم ، والسَّتْر الذي كان يمنعهم من التَّدنّي إلى أعماق الفاقة والعَوَز .

والحكامُ مجموعة من المماليك المنفصلين وجدانيا وفكريا عن المجتمع الذي يعيشون فيه ، لهم عالَمُهم الخاصّ ، الذي توفِّره لهم الإقطاعات التي أقطعهم السُّلطان ، من أرض مصر ، ومال مصر ؛ فهم يبتزون أهل مصر ، لا ليبتزوهم فقط ، وإنما لِيَرضى السلطان بما يتدَّفق على بيت المال من ضرائب ومكوس ؛ فالكلُّ يرشو الكلَّ : مقدَّم الدَّرَك ، والمحتسِب ، والقاضي ، والوالي ، وقاضي القضاة ، والسلطان . الكلُّ يعيشون في عالم متدفِّق من الخيرات المنهوبة ، تعزلهم تماماً عن معاناة الناس في مصر ، وعن معنى أن ترتفع المكوس والضرائب على الناس العاديِّين من أبناء الشعب ؛ فيَصِلون إلى حافَة الفقر المُدقِع ، والخوف من الموت جوعًا . وقدِ امتصَّت هذه المكوس كلَّ ما بقي لديهم من فائض مال ؛ لتزيد هذه الطبقة الحاكمةُ ثراءً ومُتعة ، واستمتاعًا بالرفاهية الزائدة التي لا معنى لها .

علي الزيبق يمثِّل انتفاضة الشَّعب على هؤلاء الحكام ، وضرورة عقابهم عقابًا صارمًا وحاسمًا ، وهو عقاب يستعمل نفس أسلحتهم التي يشهرونها ضدَّ طبقات الشَّعب الأخرى التي لا يحسّون بها ولا بمعاناتها ، فإن كانوا هم لصوصًا ، وصل فُجْرهم إلى حدِّ الاحتماء بالقانون - فالبطل هنا لـصٌّ يتحدّاهم ، ويتحدّى القانون الذي وضعوه .

ويمثّل علي الزيبق البطلُ الشعبيٌّ هنا استجابةً روائية وفنية لأحلام الشّعب الذي يعاني ، في المُخَلّص والمُنْتقم . وهي حالةٌ مرّت بها شعوب أخرى كثيرة ، وخاصة في مرحلة الإقطاع في أوربا . وهي المرحلة الرومانسية التي أدت إلى ثورات الشعوب المختلفة ، وهي الثّورات العظيمة التي حررت أوربا من الإقطاع والتّسلط والعبودية . شهدت أوربا في أدبها انعكاساتٍ لهذه الثّورة الكامنة في أعماق الشّعوب فظهر أبطال كوليم تل ، وروبين هود ، وكابتن بلود ، وكابتن مورغان ، وفانتوماس ، وأرسين لوبين — وكلُّهم أبطالٌ لصوص ، خرجوا ثائرين على مجتمعٍ لصٍّ ، يتستّر وراء القوانين ويحتمي بها ؛ ليمتصّ دماء الشعوب ، وأقواتها ، وثرواتها ، وليصلَ بها إلى حافة الفقر المدقع ، والعَوز المؤدّي إلى الدّمار . وقد لعبت هذه النّماذج البطوليةُ — منذ القرون الوسطى وحتى القرن التاسعَ عشرَ — دورَها في كشف زيف المجتمع ، وزيفَ المسيطرين على هذا المجتمع من اللصوص الذين يختبئون وراء الشّرعية والقانون ، وأدّت هذه الأعمال الأدبية إلى التّمهيد لثورات رهيبة غيّرت وجه أوربا من القرون الوسطى وحتى الثورة الشّيوعية الماركسّية ، مروراً بثورة كروموميل في إنجلترا ، والثورة الفرنسية التي رَجّت التاريخ الإنسانيَّ الحديث رجا ، إلى ثورات أخرى محلية لم تَخْلُ منها دولة من دول العالم الذي أصبح هو العالَمَ المتفوّقَ الآن ، بعد أن تحرّر من كل هذا الزّيف اللّزج الذي عَلِق بتاريخه في مراحلَ معروفةٍ ومدوّنة ، والمدهش أن هذا الأدب سُمّي بأدب البكاريسك عند نُقاد الغرب الذين تناولوا تاريخ الرواية المعاصرة منذ نشأتها . (٥٦) وهم في معظمهم يُرجعون هذا الأدب إلى تأثُر بالنّقل عن الآداب العربية المترجَمة إلى لغاتهم . وأيا كان الأمر فإنّ (سيرة علي الزيبق) تمثّل مرحلةً من مراحل هذا الأدب الإنساني الذي شارك في الثورة ضدّ الظلم مشاركة روائية فنيةً بإبراز وجود البطل الخارج على القانون ، أو البطل اللصّ . (٥٧)

الإفرازُ الفنيُّ لعلي الزيبق كبطلٍ لسيرة شعبية كان انعكاساً لحاجة فنيةٍ ، ونستطيع أن نقول عضوية لوضعٍ مجتمعيٍّ عاشه المجتمع الإسلامي في عهد المماليك ، وجاء هذا الإفراز تحقيقاً لحاجة شعبية انعكست في حكايات شعبية كثيرة ، وكذلك في حكايات خُرافية متداولة ومعروفة عند عامة الناس في هذا العصر . الحلم بالمنتقم الذي يسقي الطغاة من نفس الكأس التي يسقونها للناس ؛ لذا كانت شخصية (على الزيبق) هنا بلورةً لهذا المعنى الشّعبيّ الذي كان يعيش في ضمير الناس ، ويحتاج إلى ترجمة فنّية تعبّر عنه ، ومن هنا كان علي الزيبق البطلُ الشّعبيُّ استجابةً طبيعية لمجموعة حكايات شعبية ، وتأليفاتٍ خُرافية حول البطل اللص ، أو البطل المقتصّ للناس من سارقيهم مستعمِلاً نفسَ أسلوبهم ، ونفسَ وسائلهم التي استعملوها في نهب الناس وسرقتهم .

ولكننا سنلاحظ أنَّ علي الزيبق كبطل شعبيٍّ مسبوقٌ بِعِدَّة أبطالٍ من نفس نوعيَّته ، وأولهم أبوه حسن رأس الغول ، وأساتذته وزملاء أبيه : حسن شومان ، وأحمد الدّنف ، وشحادي أبو حطب ، وهم يتردّدون في ألف ليلة وليلة ، وفي سيرة علي الزيبق كأبطالٍ سابقين لهم رصيدٌ عند المتلقّي الشّعبيّ لم يصل إلينا، ولم يدوِّنه القَصّاص الشّعبي الذي دوَّن سيرة علي الزيبق ، وإن كان من الواضح أن هذه الأسماء لها رصيدٌ شعبيٌّ كبير لا يقلُّ عن رصيد علي الزيبق نفسه : فأحمد الدّنف هو مُقدَّم بغداد قبل دَليلة المحتالة ، وهو أستاذ الزيبق ومعلّمه ، وحسن شومان وشحادي أبو حطب مقدَّمان لعبا دوراً هاما في حياة المقدَّم حسن رأس الغول والد علي الزيبق ، وهما معًا على صِلَةٍ وثيقة بالسِّيدة فاطمة أم علي الزيبق ، أو الفارس أحمد بن البني ، الذي يظهر في الأزمات وقد تزيا بزيِّ الفرسان ؛ لينقذ علي الزيبق من المهالك التي يقع فيها بالسيف والرمح ، والفروسية الفائقة ، فإذا هو آخر الأمر أمُّه السيدةُ فاطمة التي قَهَرتْ من قبلُ – أي قبلَ ولادته – هذا الفارس المشهور أيام أبيه وتزيَّت بزيّه ، وتسمَّتْ باسمه .

هذه كلُّها إحالات إلى أبطال لعبوا أدواراً سابقة لسيرة علي الزيبق ، ومن الواضح أنها أدوار معروفة عند المتلقّي الشَّعبي وقتها ؛ بحيث كان يكفي ذكرُ أسمائها ، أو الإحالةُ إلى بعض أفعالها ، دون الدخول في التَّفاصيل ليتأكَّد قَصّاص سيرة علي الزيبق أن المتلقّي معه ، يستدعي وحده ما أشار إليه من شخصيات وأحداث . سنجد هذا في السيرة التي تحت أيدينا لعلي الزيبق ، كما سنجد هذا في (حكاية علي الزيبق ودليلة المحتالة) في ألف ليلة وليلة [٥٨] ، وهذا أكثر دَلالة على استقرار هذه الأسماء ، وأحداث كثيرة مرتبطة بها ، بالضمير الشَّعبيِّ الذي يتلقّى سيرة علي الزيبق ، وهو يفهم كلَّ الإحالات الموجودة بها ، أو الذي يتلقّى الحكاية الواردة في ألف ليلة وليلة وهو يعرف الأسماء والأحداث التي تشير إليها الإحالاتُ المبتَسرة الموجودة في هذه الحكاية.

ومجرَّدُ وجود حكاية علي الزيبق في الليالي ، وهي حكاية تخالف تماماً ما جاء في السيرة الشعبية المسمّاة باسمه ، وإن كانت تتَّفق معها في الأبطال الجانبيِّين وأولهم دليلة المحتالة - يعني أن الضَّمير الشعبيَّ عنده مخزونٌ من هذه السيرة لم يصل إلينا كلُّه ، وإن وصلت جُذذاتٌ منه في ألف ليلة وليلة ، و وصل جزءٌ كبير منه في سيرة علي الزيبق التي وصلت إلينا بصورتها المدَّونة هذه .

البطل هنا واحدٌ من أبطالٍ استجنَّهم الضمير الشعبيُّ الإسلاميُّ ، وظهر في علي الزيبق ، وإن كان من الممكن - لو وصلت كلُّ الحكايات الشعبية المدَّونة عن هذه الفترة - أن يُدوَّن للسيرة أكثرُ من امتداد ، أو يُدوَّن مع السيرة أكثرُ من سيرة شعبية أخرى ، تُبرِز هذا البطل الشعبيَّ الذي يرمز إلى مقاومة سلطان اللصوص الحاكمين ، بقدرةِ ومهارةِ وفروسيةِ فرسانٍ لصوصٍ لا يقلّون قيمةً ولا قدرةً عن السلطة الحاكمة نفسها ، والذين يسخرون من القانون الذي وضعه هؤلاء اللصوص ليحميهم ، ويحميَ وجودهم ، فيخترقونه في سلسلة من

الأعمال الروائية والفنية التي تُرضي ضمير المتلقّي الشّعبي في حينه ، وفي كل حين .

البطل الرئيسيُّ في السيرة الشعبية هو محور العمل الروائي ومركزه الرئيسي ، باسمه تُسمّى السيرةُ .. والسيرة من الناحية الفنية تتتبَّع حياته منذ صباه الأول ؛ بل لعلنا نستطيع أن نقول قبل ولادته ، وحتى ولادته ، ثم حتى خروجه من مرحلة الصبا المحوطة دائماً بسياج من المهالك والمحاذير(٥٩) ، ثم تستمرُّ السّيرة الشَّعبية في تتبُّع البطل في مرحلة النَّشأة والمغامرات ، إلى المرحلة الأسطورية ، إلى المرحلة القوميَّة ، إلى المرحلة الملحميَّة ، إلى مرحلة النهاية ، ثم مرحلة الامتداد .(٦٠) وهي مراحلُ تعرَّضنا لها بالدِّراسة من قبل ، ولا نحب أن نقف عندها هنا ، ولكننا نشير فقط إلى مدى تركيز السّيرة الشّعبية على البطل الرئيسيِّ ، حتى لتصدقُ عليها تسميةُ (السيرة) ، ويصبحُ العمل كلُّه تتبُّعًا لسيرة البطل قبل مولده وبعد وفاته .

ولكنَّ البطل لا يعيش وحده ، ولا يصلح وجوده الدِّراميُّ إلا بتفاعله مع شخصيات إنسانية أخرى تلعب دوراً في حياته ، وتؤثِّر في هذه الحياة ، وتُوجِّه تحركها أو تَعوق هذه الحركة .. هناك الأبطال العائليّون ، وهذه التسميةُ هامة ؛ لأن هؤلاء الأبطال يمثِّلون صُلْب صراع البطل في قضيته التِّراجيديّة التي تمثِّل مرحلة مولده وصباه :(٦١) الأب والأم والأعمام والأخوال ، والإخوة والأخوات ، والحبيبة وأهلها ، ويمكننا أن نتوسَّع في هذه التسمية لتشمل العشيرة ، أو لتشمل القبيلة التي ينتمي إليها البطل بكلِّ متناقضاتها وصراعاتها . ثم هناك البطلُ الشِّرّير ، وهو البطل الذي يُرصد منذ البدء لتدمير حياة البطل ، و وضع المعوِّقات أمامه ، وقهره إن أمكن . وهناك أبطال بارزون لعبوا هذا الدَّور في السير الشعبية العربية ، كعمارة والربيع في عنترة بن شدّاد ، وعقبة شيخ الضّلال في ذات الهِمَّة ، وجوان والبرتقش في الظاهر بيبرس ، وصلاح الكلبيّ في علي

الزيبق ، وسيف أرعد في سيف بن ذي يزن .. ولكن البطل الشِّرير في كل هذه السير ليس واحداً وإنما هو عِدَّة أبطال ، يختلفون باختلاف المراحل الحياتيَّة والدرامية التي يمرُّ بها البطل . ولهذا فرغم وجود البطل الواحد في السيرة الشعبية ، إلا أن البطل الشِّرير متعدد في كل سيرة ، ومختلفٌ في وجوده الواقعيِّ الذي تتبعه السيرة ، أو في وجوده الرَّمزي الذي تشير إليه السيرة بوضوح ، ويحتاج من الدّارس إلى تتبُّع ورَصْدٍ علميّ وفنيّ ونقديٍّ معًا .

شدّاد أبو عنترة في سيرة عنترة بنِ شدّاد يمثِّل بطلاً شِرّيرا في حياته ، رغم أنه الأب والأمل في وقت واحد ، وقمرية أم سَيْف تمثِّل بطلاً شِرِّيراً في حياة سيف بن ذي يزن رغم تطلُّع البطل الدّائم إلى حَنان الأم و وجودها ؛ ولكنهما معًا يمثِّلان مرحلة خروج بطل السيرة الشعبية من المرحلة الأسطوريَّة ، والمرحلة الملحميَّة إلى مرحلة السِّيرة الشَّعبية (٦٢) . ويمثِّل البطل الشِّرير في هذه الحالة كلَّ القوى التي ترصُد السيرة الشعبية نفسها لإخراجها كقيم من سِجِلِّ القيم الإسلامية ، أو القوى التي تمثِّل معوِّقات الوجود الإسلامي المتحضِّر والراقي ، أو القُوى التي تمثِّل أطماع العالم المحيط بالمسلمين فيهم وفي ثرواتهم .

منذُ البدء البطل الشِّرير في الأسرة أو القبيلة يمثِّل المرحلة الأسطورية في حياة البطل ، وهي التي ترسم (العُقْدة) التي يتكوَّن البطل من خلالها ، إشارة إلى الرُّموز الأسطورية المعبَدية والملحمية القديمة ، كعقدة الأب عند عنترة ، أو عقدة الأم عند سيف بن ذي يزن ، أو عقدة الزَّوج عند ذات الهمة . وهذه مرحلة نطرحها أمام الدارسين الجُدد ؛ ليستكشفوا آفاقها ، ويتقدَّموا بأبحاثهم المتخصِّصة في محاولة فهمها ، ومعرفتها ، وطرْحها أمامنا على بساط البحث والدِّراسة .

ثم يأتي البطلُ الشِّرير المرصود ليكون هو عداءَ البطل الدّائم في مرحلة الفروسيّة والمرحلة الملحميَّة : هو هنا بطلٌ يمثِّل كلَّ ما هو عكسُ القيم التي

يعكسها بطل السيرة ، ومهمّتّه في السيرة أن يكون الشر مجسّماً ، وأن يوقع بالبطل دائماً وباستمرار . وتذهب بعض السِّير إلى أن تجعله بطلاً قدريا رُصِد للبطل منذ قديم ؛ ليُعانده ويحاربه ويعوق مسيرته .(٦٣)

وبصرف النّظر عن هذه المسألة القدَرية المسبقة فهناك أبطال شِريرون يظهرون للبطل في مختلف مراحل حياته ، عليه : إمّا أن يقهرهم ، وإمّا أن يضمهم إلى أتباعه وأعوانه الذين يساندونه في معاركه المقبِلة ، وستتم عملية الضّم هذه في السير الشعبية المختلفة : فعنترةُ سيضم عروة بن الوَرْد ، أو عُروة الصّعاليك إلى رجاله وأعوانه (٦٤) ، وسيفٌ سيضم سعدون الزّنجيّ ، وهو رمزٌ للسودان ، ودمنهور الوحش ، وهو رمزٌ للدّلتا ، وأخميم الطالب ، وهو رمزٌ للصّعيد ، والحكيمة عاقلة وهي رمزٌ للسّحَرة ، وعاقصة وهي رمزٌ للجنّ الحرّ ، وعَيروض وهو رمز للجنّ المأسور داخل إطار اللوح المُطَلسم ، إلى غيره من الأبطال أصحابِ الرموز، وفي سيرة الظاهر بيبرس ، نجد إبراهيم الحوراني رمزاً لسورية ، وعتمان بن الحبلي رمزاً لمصر ، وشيحة جمال الدين رمزاً لفلسطين .

ولكنّ هذا أوصلنا إلى مبحث آخر هو مبحث الأبطال المساعدين في السّيرة الشّعبية العربية ، وكنا نحب أن نؤجله إلى حين ، ولكن البحث هنا لا يتّسع إلا لمجرد الإشارات التي تفتح أفاق الدّراسة والبحث أمام الشّادين إن أحبّوا ، وكفى هذه الدراسة هذا الشّرف . والبطلُ المساعد في السيرة الشعبية مبحثٌ هامٌ ومستقل ، وله دَلالاته الفنية ، إلى جوار دَلالاته الاجتماعية والسّياسية معًا .. وفي كل ما ذكرنا مسبقاً دلالات درامية من ناحية ، وسياسية من ناحية أخرى، ولكنّ الدّلالة الاجتماعية التي تمثل تطوُّر البطل مع تطوُّر مجتمعه هي التي تنقصنا هنا .

البطل المساعد في السّيرة الشعبية نوعان : بطل أساسيٌّ يرتبط بالبطل الأصلي منذ مولده ، وأبطال آخرون يظهرون خلال السّيرة لتأكيد سيرته ، ولتثبيت معناه

القوميِّ . والبطلُ الذي يُثبت معناه القوميَّ استعرضناه فيما سبق ، وبقي البطل المساعد الأساسيُّ ، الذي تفرضه السيرة على البطل منذ مولده ، أي أنه جزء متلاحم مع البطل منذ البدء – أي منذ الولادة – سنشهد هذا في شيبوب أخي عنترة والبطل المساعد الأساسي له طَوال السيرة ، رغم وجود أبطال مساعدين متعدِّدين تفرضهم أحداث السيرة ، ويفرضهم تطوُّر البطل من مرحلة إلى مرحلة ، إلا أن البطل المساعد الرئيسيَّ لعنترة هو شيبوب بن زبيبة ، الولد الأسود الذي جاء عبداً مع أمه إلى قبيلة عَبْس ، هو وأخوه جرير ؛ ولكنهما معًا تحلَّقا حول عنترة الصبيِّ ، يساندانه في كل معاركه ، ويشاركانه الأمل في تحقيق طموحاته المخيفة : أن يتحرَّر العبيد ، وأن يتساوى الناس رغم ألوان جلودهم ، ورغم اختلاف أصولهم العنصرية – هذه القضيةُ منذ البدء هي قضية البطل نفسه ، وهي قضية أمه زبيبة ، وقضية أخَوَيْه : شيبوبَ وجرير ، والانتصارُ فيها انتصارٌ لكل الأطراف الأخرى المشاركة فيها .

البطلُ المساعدُ هذا – وهو أخو البطل – يمثِّل سماتٍ وصفات لا توجد في البطل نفسه ، ولكنها تُكْمِل أدوات البطل ، وتحقِّق له تكاملاً في القدرة على مواجهة الأخطار التي تتحدّاه ، كما تحقِّق له الإمكانية لمقاومة أعدائه بنفس أسلحتهم ، إن كانوا أبطالاً يستعملون أسلحةً متدنِّية فشيبوب إنسان ذكيٌّ إلى حدِّ الخُبْث والحِيَلة والخدعة ، وهو قد تمرَّن على أسلحة تساعد بطلَه في معاركه ، فهو سريع العَدْو حتى ليسبق أسرع النِّياق ، وهو ماهرٌ في الرَّمي بالسِّهام عن بُعد ، يصيب هدفَه بِدقة كاملة دون أن يتعرَّض هو للخطر ، وهو سريعُ الكذِب ، لا يجدُ أيَّ خطأ في أن يَكذِب ، وفي أن يُزوِّق كَذْبته بكلِّ ما يجعلها حقيقة ، وهو يحب أن يَخْدع ويُدلِّس ، ولا يجد في ذلك غضاضة ، بل هو مقتنع بأن ما يفعله هو الصّواب والخير .

شيبوبُ هنا سَلال خَيْلٍ ، أي لِصٌّ ، مكتشفٌ للأخبار بكل خدعة ، أي

مُخاتل ، نهازٌ للفرص ليخدع عدوه ، أي وُصوليّ ومحتال .. وكلُّ هذه السِّمات يحتاجها البطل لِيُكمل نصره على أعدائه الذين يستعملون كل الأسلحة لقهره ؛ ولكنَّ – عنترة – كفارس مرتبطٍ بِخُلُق الفرسان ومقيدٍ بتقاليد الفتوة العربية ، لا يستطيع أن يستعملها ، أو حتى يفكر في شَرْعية استعمالها .

ونفسُ هذا الذي نراه في عنترة يتكرَّر في حمزة البهلوان ، فإن كان شيبوب أخًا طبيعيا لعنترة فعمر الخطاف أخٌ بالحدَث أو بحكم القَدَر المسيطِر القّهار ؛ فقد أمر الوزير بزرجمهر أن كل مَنْ يولد يوم مولد حمزة البهلوان تُدفع لأبيه الأموالُ ويُربّى على نفقه كسرى . (٦٥) ورغم أن كاتب السيرة يذكر أن هناك ثمانمائة غلام ذكور يولدون في نفس الوقت – سيصبحون بعد هذا أعوان البطل – إلا أنه يخص غلاماً بذاته ليس من هؤلاء بالذِّكر ، ويقف عنده ، وقفة حقيقة هامّة ، على الأقل بالنِّسبة لنا هنا . تقول السيرة ، ونحب أن ننقل عنها هنا بالنَّص (ص ١٧) من الجزء الأول : « وَبالصُّدفة والعناية كان أحد عبيد الأمير إبراهيم متزوجًا بجارية سوداء ، وكانت حاملاً في الشهر السّابع ، أي لم يتمَّ حَملُها بعدُ ، فلما رأى أن الوزير يدفع الأموال إلى آباء الأولاد ؛ لأجل أن يربوهم على نفقة الملك كسرى ، ويُكتَبوا من رجاله من ذلك اليوم – لعبَ الطمع به ، وأخذه الحسد ، فرجع إلى زوجته وقال لها : إن الوزير يدفع الأموال إلى آباء الأولاد الذين يولدون اليوم ، فَلِدِي الآن عساك تأتي بِذَكَرٍ فيكون لنا الخير العظيم . فقالت له : ليس الآن وقت ولادتي ، وكيف يكون أن أَلِدَ اليوم ، والله لم يسمح بعد ، فحَنق منها ، وأخذ (وقر الباب) وضربها به على ظهرها ، وهي تصيح ، وهو يضربها ويعذِّبها ، حتى سقط الولد ، وإذا هو ذكر أسود .. فأسرع بالحال وقَطع سُرَّته ، ولفَّه بِخِرقة عتيقة والدَّمُ يغطّي كل جسده ، وأسرع إلى الوزير بزرجمهر ..» هكذا وِلدَ عمر الخطاف البطلُ المساعد في سيرة حمزة البهلوان . الولادةُ نفسُها تعني مخالفة كل التقاليدِ والشَّرائع ،

والدخولَ في عالمٍ من القسوة والعنف والغدر . وحين ينتهي الأمر إلى الوزير بزرجمهر وهو هنا صوت العِرافة والمعرفة ، أو صوت القدَر يقول للأمير إبراهيم أبي حمزة البهلوان : « هذا الغلامُ مِن رفاق ابنك حمزة ، ويكون له ساعداً قويا عند ضعفه ، ويخلّصه على الدَّوام عند وقوعه في الشَّدائد والمصاعب ، فَخُذْه وَرَبِّهِ مع ابنك ، وَاعْتَنِ به كلَّ الاعتناء ؛ فهو عَصاً لابنك يتوكَّأ عليها في حياته ، ويحتاجه في كل أوقاته .» (٦٦)

سيرة حمزة البهلوان هنا تُبرز البطل المساعد بصورته المناقضة تماماً للبطل ، الصورة الشَّوهاء التي لن تُفرز في مستقبل الأيام إلا الشَّر والخبث والخديعة . ونحن في سيرة ذات الهمَّة سنجد البطل المساعد – وهو أبو محمد البطال – إنساناً كسلاناً كريهاً ، كرهه حتى أبوه ، ومع هذا فهذه الشَّخصية المناقِضة تماماً في كل وجودها لمعنى البطولة المتعارَف عليه –-هي التي ستكون طولَ سيرة ذات الهمة اليدَ اليمنى للبطل ، وهي البطلُ المساعد الرئيسيُّ لـذات الهمة .(٦٧)

والصّورة المقدَّمة للبطل المساعد دائماً صورة مخالفةٌ للبطل الرئيسيٍّ تماماً ؛ ففي الوقت الذي يمثِّل البطل كل المعاني التي ترتبط بمعاني البطولة ، من شهامة و كرم وفروسية وشجاعة ومواجهة – تُمثِّل النّماذج المقدَّمَة للبطل المساعد عكس هذه الصِّفات تماماً ؛ بحيث يمكننا أن نقول دون تحرُّج كبير إن البطل المساعد في السيرة الشعبية هو نقيض البطل ، أو هو وجهه الآخر الذي لا ينبغي أن يراه أحد .

البطل في السيرة الشعبية هو رمز الشهامة والفروسية والكرم والخلُق ، وهو لن يتدنّى إلى أي فعل يمسُّ معنى من هذه المعاني حتى لو أدى هذا إلى مصرعه ، في حين أن البطل المساعد يفعل كلَّ ما يناقض فعلَ البطل ، دون حساب أو عتاب .

البطل المساعد هنا يمثّل الجانب الآخر من البطل الأصليّ ، يحمل عنه كلَّ وِزْر اللجوء إلى الخدعة أو الخديعة ، أو وسائل المكر المختلفة ، فالبطل هنا لا يحمل وِزْرها ؛ وإنما يحملها شيبوب ، أو عمر الخطاف ، أو أبو محمد البطال ، أما البطل الأصليُّ في السيرة فيظل هو صاحب المواقف المثالية المطلوبة من البطل ، والمتوقعة منه ، والمفروضة فيه ، في حين يقوم البطل المساعد بكل الأعمال التي لا يستطيع البطل أن يقوم بها ، والتي هي دون مستوى البطولة في معناها المثاليّ المرسوم . وهذه المعاني يمثّلها البطل في مرحلة من مراحل النُّضج الحضاريّ للإنسان ، حيث هي ارتباطٌ بالمرحلة الملحميّة ، وحيث هي امتدادٌ للمرحلة الأسطورية .

والبطل هنا إله أو نصف إله ، أو هو بشريٌّ له نسب بالآلهة بشكل أو آخر ، فكل وجوده مجموعةٌ من الخلقيّات التي ترسمها الآلهة ، وتعيشها الآلهة – وليس مسموحًا بسلوكٍ متدنٍّ قريبٍ من سلوك البشر أو جزء منه ؛ فهو من عالمٍ له ارتباطه بالسَّماء ومُثُلها وقواعدها ، ومعاني البطولة فيها . وبما أن السيرة الشعبية تمثّل مرحلة تالية لهذا العالم ، وأكثر ارتباطًا منه بالعالم الإنسانيّ – فهي أكثر بعداً إلى حد كبير عن التَّركيز على هذه المثل البطولية المثالية ، وهي أقرب إلى الارتباط بالإنسان ، و وجوده المعاش فوق الأرض بكل ما فيه من خُلقيات إنسانية ناقصة ، لا علاقة لها بالخُلُق الإلهيّ ، أو نصف الإلهيّ الذي ترسمه الملحمة القديمة ؛ ولكن السّيرة الشّعبية تجنِّب البطل أي خروج على هذه القواعد الملحمية ، وتتركه يسلك في حياته هذا السُّلوك البطوليّ الدّراميّ والتّراجيديّ معًا .

إن عالم المُثل هنا الذي يمثّله البطل يتعايش دراميا وروائيا في عالم الواقع الذي يمثّله البطل المساعد : فالبطل المساعد يقوم بكل ما لا يستطيع البطل أن يقوم به من أفعال تَشين الموقف البطوليّ وهو موقف خُلُقيٌّ بالدرجة الأولى ،

وأي رَفْض لهذا السلوك إنما يتحمَّله البطل المساعد ولا دور للبطل فيه ، وهو إن لم يكن يشجُبه بوضوح فهو لا يَقْبله قبولاً واضحاً ، وإن كان - أيضًا - لا يرفضه بوضوح .

البطل المساعد هنا إيذانٌ بدخول البطل الملحمي نصف الإله إلى عالم الناس ، وإيذان بقبوله قوانينَ الناس وقواعدَهم ، وإن ظل البطل في السِّيرة الشَّعبية الأولى ، البَدويَّة منها خاصة ، أعني عنترة وحمزة البهلوان وذات الهمة والزير سالم - يعيش في دنيا البطولة الأسطوريَّة والملحميَّة ، إلا أنه يسمح بهذا الهامش الواقعيِّ الذي يمثله البطل المساعد ؛ ليمثِّل مرحلة انتقال إلى البطل الواقعيِّ في السِّيَر الشَّعبية التالية التي كُتبت عن أبطال شعبيِّين يمثلون الواقع الشَّعبيَّ إلى حد كبير ؛ بل إلى كل حد : فنحن سنشهد في أبي زيد الهلاليِّ بطل الهلالية ، الفارس المقاتل ، وفي نفس الوقت المحتال الخداع الذي يتنكر لكي يجوس البلاد (ويجسَّها) تمهيداً للحملة الهلالية على (تونس) مستعملاً كل أدوات الخدعة والتَّنكر والتَّدليس : من قراءة الطَّالع ، إلى رواية الحكايات ، إلى تغيير اللون والزِّيِّ واللَّهجة .

هنا البطل بدأ يجمع بين سمات البطل المقاتل والبطل المحتال ، التي ظلت حتى هذه السيرة من سمات البطل المساعد وحده ؛ ولكن هذه الظاهرة ستزداد تأكُّدًا حين نجد أن البطل المحتال المساعد يلعب دوراً هاما وخطراً في السيرة الشعبية نفسها ، لا يقل في أهميته وخطورته عن دور البطل الرئيسيِّ ، وهذا ما نشهده في سيرة ذات الهمة في شخصية أبي محمد البَطّال ، فأبو محمد البطال شخصيةٌ تفرض وجودها على سيرة ذات الهمة بحيث يُفرد لها المؤلفون مكانًا في عنوان السيرة نفسها .[٦٨] وهو بطل محتال ، أو بطل يستعمل كل طرق الذَّكاء والحِيل ؛ بحيث نحسُّ أنه يقود المخابرات الإسلامية في مقابل المخابرات البيزنطية في المرحلة التي ترصُدها السيرة

الشعبية ، وتُدير حوادثها فيها ، وترتفع أهميته في السيرة ليشارك البطلة الرئيسيّة مكانتها في البطولة . ثم تُفرد له بطولةٌ خاصة في ألف ليلة تحت اسم (أبو محمد الكسلان) ، وهذا يعني أنه دخل الضمير الشعبيّ : إمّا من خلال سيرة ذات الهمة وأحداثها ، وإما هو قد دخله قبل السّيرة نفسها ، واستعملته السيرة بطلاً شعبيا تداول النّاس الحديث عنه ، فأدخلته في نسيجها الروائيّ الشّعبي . على كل حال هو بطل أثبت وجوده إلى جوار بطل السّيرة الأصلية ، وإن كانت بطلة السيرة (ذات الهمة) تفرض معاني الفروسيّة والشّهامة – فهذا البطل يفرض معاني جديدةً ، بدأت تأخذ مكانها في إطار التّحوُّل الاجتماعيّ والثقافيّ للمجتمع الإسلامي في تلك الفترة .

ففي إطار هذه التّحولات دخلت الممارسات الواقعيّة صُلْب هذا المجتمع ، وبدأت القيم تتغيّر ، وتأخذ شكلاً جديداً ؛ إذ أصبح الانتصار هو المهمّ ، لا كيفيةُ الانتصار ، أصبحت القيمة هي النّجاح ، لا وسيلة النّجاح ؛ إذ تدفّقت الثّروات الهائلة على بِنْية المجتمع فأثّرت فيه ؛ لأنها ثروات لم يبذل أصحابها من أجل تحصيلها جهداً محسوساً ؛ وإنما هي ثروات تأتي لأنها حقٌّ معلوم لأبناء الصحابة والمجاهدين ، تُصرَف لهم وهم في حياة المدينة ينعمون بخيراتها ، ويتركون لبني أمية أمور السلطان والحرب والمجد معًا .(٦٩)

القيم – إذًا – تغيّرت ، وخُلِق مجتمعُ المتع المباحة ، حيث نشأ شعرُ الحبّ العُذريّ كما يقول رجال الأدب(٧٠) ، وحيث ظهرت حكايات كثيرة حول قصص حبٍّ رومانسية ، شديدة الرومانسية ، كقصة مجنون ليلى ، وكُثَيِّر عزة ، وغيرهما ، مما يعكس مجتمعاً غرق إلى أذنيه في المتعة والحلم ، ومحاولة الخلاص من المتعة بالأحلام الرومانسية الواعدة بالنّقاء والطُّهر .(٧١) ولكن القيمة الحقيقية والسائدة هي قيمة المال الوفير ، والمتعة الحاضرة ، والتوقف عن العمل إلا فيما هو تجارة لا تكلّف جهداً ، أو تستدعي مجهوداً ؛ ولكنها تخلق أنواعًا

جديدة من القيم والخلقيّات ، تخالف قيمَ الفرسان ، ومجتمعَ الفرسان في أشياء كثيرة جوهرية ورئيسية في آن واحد .

القيم تغيرت ، والمعاني تغيرت ، والأهم من هذا كله أن معنى البطولة تغيّر تماماً ؛ فالفارس الذي يخرج راكباً فرسه ، شارعاً سيفه ، باحثاً عن الشرّ والظلم ليقضي عليه ، وعن الخير ليرسيَ قواعده ويؤيده – لم يعد له مكان في مجتمع الربح والانتهازيّة والعمالة ، ومقتضيات (السوق) .

من هنا نما دور أبي محمد البطال ، كما نما دور شيبوب ، وكما نما دور عمر الخطاف ، وكما تضخّم دور أبي زيد الهلالي ؛ ليبرز في أبطالٍ واضحي الهُويّة ، والهدف ، في سيرة الظاهر بيبرس : فأمامنا عتمان بن الحبليّ خَطّاف العمايم في القاهرة ، وشيحة جمال الدين صاحب ملاعيب .. ، والأبطال اللصوص الفِداويّة [٧٢] ، والأبطال القتلة في الحشّاشين [٧٣] ، والأبطال الشّحاذين في المقامات [٧٤] ، والأبطال المُمالئين للسُّلطة ، والسّاخرين منها في الشيخ نصر الدّين [٧٥] ، والأبطال الطُّفَيْليين الجشعين في أشعب [٧٦] ، والأبطال المتبالهين والمشعوذين في سيبويه المصري [٧٧] ، والأبطال البُلهاء الساخرين في هَنَبْقة [٧٨]– كلُّ هؤلاء الأبطال الذين ملأوا السّاحة يعنون جميعا أن صورة البطولة قد تغيّرت ، وأن البطل في العمل الشعبيّ لم يعد هو الفارس الذي يَركبُ فرسَه ، ويشهر رمحه من أجل نُصرة المظلومين ، والانتصار لقضية الحقّ والعدل في الجزيرة العربية ، وغير الجزيرة العربيّة من تخوم لها في العراق والشام . [٧٩]

البطلُ أصبح يُطلب منه النّصر والنّجاح ، والتّغلب على القوى القاهرة للمجتمع . والقوى القاهرةُ في المجتمع لم تعد هي القيادة الإسلامية صاحبة المبادئ والمثل ؛ وإنما غدَت هي قوى القُدرة والسيطرة ؛ فالخلفاء في قوتهم وسيطرتهم يحكمون بالعسف والطغيان هم وَ ولاتهم . [٨٠] والخلفاء في ضعفهم وضَعَتِهم يتركون أمور الحكم لكل مَنْ يسفك الدماء ، ويخادع

ويقتل ، وهم وزراء مراحل الضّعف العباسيّ جميعا ، ثم دخل الحكم غرباءُ بقيم غربية، وبوجود غريب لا علاقه له بالفروسية ولا بأخلاقها وقيمها ومعانيها. على كل حال تغيّر المجتمع ، وتغيّرت نوعية أبطاله ، ومِنْ هذا التغيُّر ، خُلِق الأبطال اللصوص ، أي الأبطال الذين يعايشون مجتمعَهم ، ويستعملون مع القوى القاهرة فيه نفس أسلحتها ؛ لقهرها ، واستخلاص حقوق الضعفاء منها .

ليس أمام البطل هنا فرسان يحاربهم ، وليس هنا مجالٌ للفروسية والشجاعة والإباء ؛ فالأبطال الذين يواجههم لا يملكون هذه القوى أو هذه المعاني ، هم يملكون السّلاح حقا ، ولكن لِلقهر . وهم يملكون السّطوة حقا ، ولكن لإذلال الشّعب المحكوم . وهم يملكون فوق هذا وذاك سَطوة الخديعة والمخاتلة والكذب ، فهم وإن كانوا على قِمّة السُّلطة لصوصٌ يسرقون حقوق الشعب ، باسم القوانين التي نسجوها ، ويفرضونها فرضًا على الناس . والناسُ مضيعون في إسار حُكمِهِمْ أنى توجهوا : فهم في حقولهم مسروقون بالمكوس الرهيبة ، وإن احتجّوا سُلّطت عليهم سياط السلطة واضطهادُها الذي لا يعرف فهمًا ولا رحمة ، وهم في تجارتهم مُثْقلون بالمكوس التي تجعل من أرباحهم سخرية ، فهي آخر الأمر تعود إلى اصحاب السلطة والمكوس ، وهم مرهقون في صناعاتهم بالذات ؛ فالمكوس المفروضة تجعل هذه الصناعاتِ تتعثر إن لم تسندها النقابات القوية التي خُلقت لتواجه هذا العسف الغبيّ الذي يفرضه حُكامٌ جَهَلة ، وغرباءُ في نفس الوقت على كل مصدر من مصادر الدخل الوطني .

ومن هنا تغيّر شكل البطل تمامًا ، وتوحّد البطل الفارس في البطل المحتال ليغدوا شيئًا واحدًا ، ويظهر بطل سيرة (علي الزيبق المصريّ) إعلانًا لهذا التّغيُّر الخطير في معنى البطولة والبطل ؛ فقد أصبح البطل اللصُّ هو البطل الجديد الذي توحّد فيه البطلُ الفارس والبطلُ المساعد معًا منذ بداية السيرة الشّعبية وحتى نهايتها . قيم الفروسية والقوة ما زالت موجودة ، ولكنها أخذت معنى

آخر تماماً ، فلسنا في صحراء ، ولسنا فارساً لفارس ، أو حتى عشرةً لفارس ؛ وإنما نحن أمام قُوى عسفٍ مسيطرةٍ بحكم اللوائح والقوانين يَحميها مسلَّحون لا فرسان . والمواجهةُ معهم لا تقتضى أكثر من الخبرة بالسلاح ، ولا علاقة لهذا بالفروسية القديمة التّقليدية وقيمها ، كما أن المواجهة معهم تحتاج كلَّ خبرات الأبطال المساعدين القدماء من شيبوب إلى عمر الخطاف ، إلى أبي محمد البَطّال ، إلى شيحة جمال الدين ، وعتمان بن الحبلي ، وكل ملاعيب أبي زيد الهلالِيّ .

البطلُ هنا مزّود - إلى جوار الفروسية - بخبرات مواجهة السّلطة من حِيَل الأبطال المساعدين وإمكاناتهم ، إلى خبرة أبطال الكُدْية في المقامات ، إلى نَقْدِيَّة أصحاب البابات ، والمخايلة ، إلى كل صور الاحتجاج التي أبرزتْها حكاياتُ الدَّراويش ، أو أصحاب الصّوفة الذين يواجهون السُّلطان بتبالُهِم ودَرْوشتهم .[٨١] كلٌّ هذا تَبلْور في البطل الجديد ، الذي تزوَّد بما في الفروسية العريقة للسِّير القديمة ، وماضي السِّحر والجنّ والأساطير في السِّير الشّعبية العريقة ،[٨٢] وماضي التَّحايُل والمكر والتَّنكر ، وأفانين الخديعة .[٨٣]

كلٌّ هذه تمثِّل مراحل أخرى : بعضُها صِحّيٌّ تماماً كمرحلة الفروسية القديمة ، وبعضُها شابَ صِحَّتَه الكثيرُ في مراحل الحكم الأمويِّ والعباسيِّ والإقليميِّ ، ودخول الأغراب : الأتراك والمماليك ، وملوك الدُّوَيْلات .[٨٤] ولكنها كلّها رَسَّبَتْ في ضمير البطل الشّعبيِّ الجديد تمازُجاً كاملاً بين البطل الفارس ، والبطل المساعد المحتال ؛ ليكونا في واحِدٍ ، هو بَطلُ العصر الجديد . وهذا البطلُ يستمد قِيمه من هذا المجتمع الجديد ، الذي لا يعرف للفروسية قيمة ، ولكنه يعرف للعسف الذي يَصبُّه عليه الحاكم كل قيمة . من هنا يُخلَق البطل اللص ، أو البطل الذي يقاوم الحكام اللصوص بنفس أسلحتهم التي حددوها هم ، وفرضوها هم .

هنا يتّحِد البطل بالبطل المساعد ، ويصبح الاثنان في واحد ؛ فالبطل المساعد هو نفسه البطل الرئيسيُّ ، ولم يعد هناك عنترة وشيبوب ، أو حمزة وعمر الخطاف ، ولا ذات الهمة وأبو محمد البطال ، ولا الظاهر بيبرس وشيحة جمال الدين – الجميع أصبحوا في واحد بحكم التّطور الاجتماعيّ والسياسيّ الذي ساد المجتمع الإسلاميّ . الكلُّ في واحد – والواحد هو علي الزيبق – في علي الزيبق المصريّ : البطل الفارس ، وهو في نفس الوقت البطلُ المحتال ، وهو أيضا البطلُ المغامر ، وهو أخيراً البطل اللص . [٨٥]

الفصل الرابع

أدبُ السّيرة الشّعبية والخيال العلميّ المعاصر

ما دمنا نتحدَّث عن (أدب) السيرة الشعبية ، فلا بد أن نتلمَّس ظواهر هذا الأدب في كل الإبداعات المماثلة والمشاكلة له . وعندنا أنّ هذا الأدب مثَّل طموحًا إنسانيا أكبر من مجرَّد تسجيل الوِجدان الشّعبيّ في مرحلةٍ من مراحل الحياة الشّعبية التي عبَّر عنها . عندنا أن هذا الأدب تواصل مع كلّ مُنْجَزات الحياة الإنسانية ، حيث هي منجزاتٌ شعبية بالدرجة الأولى . ونحن نحاول أن نقول إن الخيال الشّعبيّ لم يتوقف عند حدود الأساطير والملاحم والسِّيَر الشعبية؛ وإنما هو ارتبط بالإنسان : الإنسان في كل طموحاته وأحلامه من عصر إلى عصر ، ومن مرحلة إلى مرحلة . وعلى كلّ حال فَلنبدأ الحكاية الفنية والإبداعية للإنسان منذ البداية .(١)

تميَّز الإنسان بطموحه الدائم إلى اكتشاف ما لا يعرف ، وإلى ريادة ما يَجْهل ، وإلى الحُلم بِتَخطّي عجزه ومحدوديَّته ، وضآلة طاقته . وقد قاده هذا إلى دنيا العِلم ، وإلى دنيا المعرفة الكاملة بدنياه التي يعيش فيها ، ثم إلى معرفة ما حَوْله من عوالمَ وأكوانٍ ، ثم قاده - أيضًا - إلى أن ينتج كما هائلاً من الأعمال الفنية التي تتخطّى محدوديَّته وضآلة طاقته إلى الحُلْم بتجاوز المحدوديَّة ، وضآلة الطّاقة ، إلى حيثُ يصول ويجول متخطيًا عقباتِ الزمان والمكان ، ومُثبِتًا - في دنيا الفَنّ - قدرتَه على تجاوز المحدود ، والممنوع

وسبق الخيالُ الفنيُّ في كل الأحيان المنجزاتِ العلمية والتّقنيّة للإنسان ، وحقَّق الإنسانُ في أدبه أحلامه ورُؤاه ، بعضها بالفِعْل في حين ظلّ البعض الآخر قَيْدَ الاجتهاد العلميّ السّاعي إلى تحقيقه ، وجَعْلِه حقيقةً واقعة وممارَسة ؛ ومن هنا امتلأت مكتبة الأدب العالميّ بنوع روائيٍّ مميَّز هو رواية الخيال العلميّ .

فأدبُ الخيال العلميّ هو ذلك الأدب الذي يقوم على حقيقةٍ علمية معروفة، ينطلق منها الخيال الروائيُّ ، ويسخِّرها في تحقيق أحلام الإنسان وطموحاته ، والتّمرد على محدوديته عن طريق خياله الروائيّ وقدرته القَصصيّة . ومن هذا المفهوم نستطيع أن نقول : إن هذا الأدب - رغم تصدُّره المكتبات الحديثة - ليس وليدَ اليوم ؛ وإنما عرفته آداب البشرية وإبداعاتها منذ البدء ، وإنه صَحِبها عبر مسيرتها الحضارية كلّها ، فكانت كلُّ مرحلة من مراحل التّطور الحضاريّ تقدّم أدب خيالها العلميّ المبنيّ على ما حقّقته في هذه المرحلة من كشوف علميّة ، وتقدُّمات تِقْنِيّة ، وهو يعكس مدى طموحها إلى المزيد من الكشوف التي تُسخِّر كلَّ الإمكانات المتاحة للإنسان في أن يتغلّب على محدوديّته البشريّة .

وسنجد في أعمال سويفت (٢) و ويلز (٣) وغيرهما من الكتّاب صورةً من صور انعكاس المرحلة على خيال وطموحات كتّاب أدب الخيال العلميّ : فرحلات جليڤر (٤) ، والرحلة إلى القمر ، والرحلة في باطن الأرض(٥) ، وآلة الزمان ، والرجل الخفيّ (٦) ، وخارق الجدران (٧) ، وعشرون فرسخاً تحت سطح البحر (٨) - تبدأ كلُّها من كشوف علمية محدّدة ، وتطمح بخيالها إلى أن يتجاوزها الإنسان ويتخطاها .

وهناك أعمال روائية كثيرة ، استغلّتِ المسلّماتِ العلمية ، أو شبه العلمية المعروفة في عصر كتّابها ، وأبدعت أدب الخيال العلميّ ، فإذا ما تركنا عصور العلم التجريبيّ إلى ما قَبْلَه مباشرة دخلنا في مرحلة العلم الحدسيّ الذي يقوم

على المشاهدة والملاحظة ، مع إكمال هذه الملاحظات بتصوُّراتٍ غامضة غير محدَّدة ، ترتبط بالدّيانات الوثنية القديمة ، وعالم الطُّقوس المعبديَّة ، ودنيا الكهانة والسِّحر ؛ فقد ارتبطتِ المعرفة في المرحلة البَدائية لحياة الإنسان بالكَهنة الذين احتكروها وسخَّروها لإحكام سيطرتهم على الناس ، وربطوا بين ما عندهم من عِلم ومكانَتهم كوسطاءَ بين البشر وآلهتهم البُدائية الأولى . ولهذا فقد مزجوا معارفهم بالكثير من الطُّقوس والكلمات الغامضة ، وغلّفوها بالغطاء الدينيّ الذي ينبني أساساً على الخوف ؛ فالآلهة البدائيّة آلهة قسوة وعنف ، وآلهةُ انتقام وتهديد ، ورضاها لا يتأتّي إلا بالقرابين والعطاء الجزيل الذي يكوِّن ثروات الكهنة ، ويُحكم سيطرتَهم الكاملة على العقول والضَّمائر ، ثم على القُدرات الاقتصادية للناس . وهنا برزت كلمةُ السِّحر لتعبِّر عن هذه المعارف الغامضة والمحتَكَرة ، وهذه الممارساتِ التي تمتزج فيها الخُرافات بالطقوس بالخوف ، وأخيرا بالمعارف التي اكتسبها هؤلاء الكهنةُ وتناقلوها نتيجة دراساتهم للآلهة البدائيّة ورموزها الحيوانيّة والمعدنيّة والنباتيّة والفلكيّة على السواء .(٩)

ومن هنا نستطيع أن نقول : إن الأدب الشعبيّ الذي اعتمد في انطلاقاته الرِّوائية والقصصية على السِّحر - كان قريباً جدا ، من حيثُ المنهج ، من الأدب العلميّ المعروف اليوم ، مع وضع الفارق بين السِّحر كعِلْم غيبيّ وبين العلم التجريبيّ اليقينيّ الذي هو العطاء العلميُّ اليوم في الاعتبار . ومن هنا فإن استخدام الطّاقة ، والقوة الذّرية ، والمعرفة الإلكترونية تقابِل عند أصحاب الخيال العلميّ الآن استخدامَ الجن عند كتّاب هذا اللون الأوائل أو الشّعبيّين ؛ فقد أعلن الكهنةُ أنهم يُسخّرون الجانّ - هذه المخلوقات الخفيّة ذات القدرات التي تفوق قدراتِ البشر - في الاتّصـال بالآلهة ، وفي تحقيق الأعمال التي تبدو مستحيلةَ لتعذُّر قُوى الإنسان المحدودة على إحداثها .(١٠)

و وجودُ الجانّ فكرة راسخة في المعتقَد القديم ؛ فالإنسان في مراحل ثقافته

الأولى كان يؤمن بوجودِ قُوى أقوى منه ، تعيش معه على الأرض وتؤثّر فيه وفي أعماله ومقدّراته ، هذه القوى المخْفِيَّة عن رؤيته هي القوى التي استَخْفَت عن بصره ، هي ما أسماه بالجِنّ ، والدّيانات كلُّها لم تَنْفِ هذه المسلّمة التي رسخَت منذ المعبد القديم في الضّمير البشريّ ؛ بل لقد جعلت الأديان من (الجانّ) حقيقةً ماثلة ، وساوت بينهم وبين الإنسان من حيثُ ضرورةُ خضوعهم للدّين ، وإيمانُهم بالرّسالات ، وصِحّةُ عبادتهم لله ، وقسّمتهم إلى جانٍّ مؤمن خيِّر ، وجانٍّ شرِّير كافر .[11]

ويبرُز نبيُّ الله سليمان في المعتقد الدينيّ باعتباره مسخِّرَ الجان لطاعته ، ومعاقب كلّ مَنْ خالفه من الجن الشرير أو الكافر بسجنه في قماقم مُطلسَمة بخاتم سليمان كعقوبةٍ أزليّة له على كفره وشره .[12] وهكذا تكرّس وجودُ الجان كقوى حقيقية ، وكمُسلّمةٍ معترف بها .

وانطلاقُ أدب الخيال العلميّ الشّعبيّ إلى استعمال الجانّ في تحقيق التّفوُّق على الواقع الإنساني المُجْهَض - يبدو منطقيا في ضوء هذه المُسَلّمة ؛ ومن هنا حَفَلت روايات الخيال الشّعبيّ بمحاولة تسخير الجانّ لخدمة الإنسان ، وتمكينه من التّغلُّب على محدوديّته . فالجانُّ أصحاب القدرات الخارقة كفيلون بِكسْرِ حواجز الزّمان والمكان بالنّسبة للإنسان .

وقد سار استخدام الجانّ في هذه الأعمال في طريقين : الطريق الأول - هو استخدام السّحر ، أو علم الكهنة في إخضاعهم لإرادة البطل ، وهو هنا عادة البطل الشّرير ، وهم هنا غالباً من الجنّ الكافر الشّرير . والطريق الثاني - هو استعمال ذخائر كفيلةٍ بتسخيرهم كاللوح المرصود ، أو خاتم سليمان ، أو شعراتٍ تُحرق فترغم الجنيّ على الظهور .[13] وهذه الذّخائر تكون عادةً في حَوزة البطل الخيِّر الذي يدافع عن الحق والإيمان ، وهؤلاء الجانُّ غالباً ما يكونون من الجانّ المؤمن الذي أخطأ خطأً ما ، ويقضي مدة عقوبته مسخَّراً

لصاحب الرَّصَد الذي يتحكَّم فيه : يخدمُه ويلبّي كل مطالبه ، فإذا انتهت مدة عقوبته تحرَّر ، وغدا من الجانّ الأحرار الخيِّرين . ومن المفهوم أن هؤلاء الجانّ إنما حبسهم سيدُنا سليمان عقوبةً لهم على أخطائهم(١٤) ، وأن الأقدار أو الصُّدف الروائية أو الإرادة الخيِّرة التي تعمل لصالح البطل هي التي وضعتْ هذه الذخائر في طريقه .

وعن طريق تسخير هذا الجنّ الخادم يحقِّق الخيال الأدبيُّ الشعبيُّ ما يحققه الخيال العلميُّ الآن بتسخيره للمخترعات والصِّناعات الحديثة ؛ فالجِّنيُّ قادر أن يحمل البطل عبر المكان وعبر الزمان أيضًا ، والجنيُّ قادر على شنّ حروب لا تقلُّ في تصوراتها عن حروب الصَّواريخ والقنابل الذَّرية ، والحروب الكيماوّية(١٥) ، والجنيُّ قادر على أن يغوص بالبطل إلى أعماق المحيطات ، أو يعلو به إلى أجواز السماء(١٦) ، والجنيُّ قادر آخر الأمر على إحداث ما لا يحدث: أي ما لا يحدث في حدود قُدرات الإنسان المحدودة والعاجزة : كنقل الصَّوت والصّورة(١٧) ، ونقل الإنسان نفسِه ، في لحظات إلى أماكن الأحداث مهما بعدت ، ومهما تناءت .(١٨)

ولعل الخيال الشّعبيّ تجاوز حدود الخيال العلميّ حين حَلم بظاهرة التَّحوُّل، فحوَّلها إلى مقولة فنية يستخدمها في عمله الروائيّ ؛ فأقصى ما وصل إليه الخيال العلميُّ في هذا المجال هو فكرة الرجل الذئب ، أو فكرة الرجل المخلوق بِصُنْع الإنسان مثل فرانكنشتاين ؛ ولكن الخيال الشّعبيّ قفز إلى فكرة قدرة الإنسان على أن يحوّل إنسانًا آخر ، أو كائنًا حيا آخر من صورة إلى صورة .(١٩) وهو ما نعرفه في الليالي وغيرها بقدرة السّاحر على (سَخْطِ) البطل الرّوائي إلى صورة كَلْب أو حِمار أو بقرة .(٢٠) وهذه الفكرةُ قائمةٌ على فكرة (الطَّوطم) البَدائية القديمة إلى حدٍّ ما ، كما هي قائمة على إيمانٍ ديني راسخ بأن العقوبة الحاضرة في الدُّنيا هي (سَخْط) الكافر المتمرّد إلى صخرة ، أو إلى

صورة مشوّهة تختلف عن صورته الأولى . وفكرةُ التّحوُّل هذه لعبت دوراً بارزاً ورئيسيا في الكثير من الحكايات الشّعبية العربيّة القديمة ، وخاصة في حكايات ألف ليلة وليلة ، وهي قائمة على مُسَلَّمة دينية وعقائدية قديمة لدى الشُّعوب السامِيَّة بعامة .

والقدرة على قهر الشّكل الإنساني نفسه مرتبطةٌ ارتباطًا كاملاً بالقدرة على قهر المكان ، بأن ينتقل بسرعة تفوق سرعة الضّوء من مكان إلى مكان . وهؤلاء - أي أصحاب هذه القُدرات - هم مَنْ عُرِفوا في الحكايات الشّعبية العربيّة ، بأهل الخَطوة وقد برزت هذه (التيمة) في أدب الصّوفية ، وفي سيرة الظاهر بيبرس [٢١] ، وفي سيرة سيف بن ذي يزن ، وفي العديد من الحكايات الشّعبية السّيّارة . وهي على غموضها في الكثير من الحكايات ، حيث تتركّز على موهبةٍ شخصيةٍ للبطل - تظهر في غير هذه الأعمال طموحًا إلى عبور السّماء ، والطيرانِ فيها من مكان إلى مكان . أي أن إمكانيّة الطيران في السماء طموحٌ شعبيٌّ قديم ، سواء على أرض الواقع حيث تَبْرز تجربةُ عباس بن فرناس وثوبُه الرّيش ، ومحاولتُه تطبيق دراسته على طيران الطيور ، وميكانيكية أجنحتها التي تحملها عبر السّماء ، أو على الخيال الشّعبيّ الذي تحقّق فيه الطّيران عبر السّماء : إمّا عن طريق ركوب الجانّ المسخَّر لخدمة البطل [٢٢] ، أو عن طريق البِساط السّحريّ [٢٣] ، وهو الصّورة المقابِلة لبساط سيدنا سليمان الذي ملأ حديثُه القصصَ الدينيّ [٢٤] ، صاحب المعتقد الرّاسخ في أعماق الجماهير ، أو عن طريق الحصان الوَهْمِيّ المصنوع بالحكمة [٢٥] ، الذي يحمل صاحبه طائراً في امتداد الفضاء بفضل لَوالب معيَّنة يحركها صاحبُه فتتحرك .

وهنا نقترب كثيراً جدا من جوّ المخترع العلميّ ، القائم على الصّنعة الإنسانية لا على القُدرات الخارقة للجانّ والسَّحَرة . فهذا الحصانُ السّحريُّ مصنوع بالحكمة والمعرفة ، وتُركَّب أجزاؤه بعضها في بعض ، ويطير بصاحبه

خاضعاً لمجموعة من اللوالب والآلات ، وهو أقرب صورة إلى الطيران الآليّ المعاصر . الخيالُ الشّعبيُّ هنا تجاوز دنيا المعجزات إلى تخيُّل دنيا المنجزات الإنسانية ، فكان متنبِّئًا فنيا لما حقَّقه الإنسان بفضل العلم و (الحكمة) لتحقيق رغبة الإنسان في أن يرتاد عالمه كلَّه ، وأن يعرف ما يدور في كل جزء من أجزائه ، وهي ترجمةٌ لطموحه إلى قهر حاجز المكان الذي يربطه بمكانه لا يتحوَّل عنه إلا بوسائل لا تسمح له بالمعرفة بمعناها الحقيقيّ .

وأن يتحرَّك الإنسان في المكان طموحٌ جريء ، ولكنْ أن يثبت في مكانه ؛ لتأتي له كلُّ الأمكنة حيث يكون ، فيعرفَ كل ما يدور حوله من أحداث في بقاع بعيدةٍ عنه – كان هذا هو التّحدّي للخيال الشّعبيّ ، وقد حقق تغلُّبَه عليه بفضل تطلُّعه إلى (صندوق التّواجيه) الذي ظهر في سيرة علي الزيبق ، والذي هو نِتاج حكمة الحكماء وصَنْعتهم لانتاج سِحْر الكهّان وجِنِّهم ، ولو أنها مسبوقة في دنيا السِّحر والجنّ بفكرة (البَنّورة المسْحورة) التي عَرفها سَحَرةُ أوربا [٢٦] ، والمرآة المسحورة التي عُرفت في أساطير الشّرق الأقصى [٢٧] ، وفكرة غدير المياه الصّافية التي مسَّها السِّحر ، وعُرفت في أساطير الشُّعوب القديمة .

وقد اختلطتِ الرُّؤيتان معًا في كثير من الأحيان ، وأعني رؤية (الحكمة) ورؤية (السِّحر) ؛ ممّا يؤكِّد أن الإنسان العربيّ القديم قد حاول أن يفهم بعض المنجَزات القائمة على المعرفة التَّجريبيَّة ، إلى جوار امتلاء حياته بالمنجزات الخياليَّة ، التي تحقَّقت في دنيا رؤياه الإبداعية ، واستندت إلى العلم الغيْبيّ أو السِّحر .[٢٨] وفي كِتاب التّيجان لِوَهْب بن منبّه حكاية المغارة واللصوص الثّلاثة [٢٩] ، وهي تقول : إن هؤلاء اللصوص حين دخلوا المغارة خرج عليهم أسدٌ مهول يسدُّ عليهم الطريق ؛ ولكنهم لاحظوا أن الأسد يظهر حين يتعدَّون مكانًا معيَّنًا ، ويختفي حين يتجاوزون هذا المكان ، وحين حفروا في هذا المكان وجدوا (دواليبَ ولواوين معقَّدة) حين حطَّموها بطلتْ حركة الأسد ، وأمكنهم

أن يتجاوزوه إلى ما بعده ، ليظهر لهم تِنّين ينفثُ النار والشّرار ، وبِحُكم التّجربة السابقة يبحثون عن مكان حركة التّنّين ، ويُبطلون حركته بتحطيم الالآت المتحكِّمة في هذه الحركة ، إلى أن يصلوا إلى كنز المغارة . ونحن هنا أمام صِناعةٍ مُحْكمة تقوم على معرفةٍ بعدة علوم ، أهمُّها علمُ الميكانيكا . واستغلالُ القَصّاص لهذه المعارف القديمة يشابه تماماً استغلال الرُّوائيِّ المعاصر لمنجزات التكنولوجيا الحديثة في أحداث الرّواية العلميّة .

وفكرةُ الاختفاء عالجَتْها رواياتُ الخيال العلميِّ أكثرَ مِن مرة ، وبأكثر من طريقة . واشتهرتْ رواياتٌ عن المادة التي تُخفي جسد الإنسان بعد تَناوُله لها ، وعن الأجهزة التي يوضَع فيها جسد الإنسان لِتُسلّط عليه أشعة بذاتها فيختفي عن الأنظار . واستندتْ كلُّها على نظرية الإبصار ، وانعكاس الضوء على الذّرّات الكثيفة ؛ ولكن الخيال الشّعبيّ سبق هذا كلّه بحكاياتِ (طاقيّة الإخفاء) التي تُخفي مَنْ يَلْبَسها عن العيون ، أو الخاتَم الذى يُديره لابِسه في أصبعه فيختفي تماماً عن الأنظار ، أو الكُحْل الذي يتكحّل به صاحبه فيغدو خفيا .[٣٠]

وكلُّها أدواتٌ صنعها السَّحَرة ، أو الجانُّ أو الحكماء في مزيج يؤكِّد اختلاط المُعْطَيات الغيْبيَّة بمعلومات معروفة لدى طائفةٍ معيَّنة من الناس ؛ لتحقيق حُلْم يُراود وِجدان الناس كلِّهم . وهذا الاختلاطُ بين عالم المعرفة التَّجريبية ، وعالم المعرفة الظَّنِّية – زاد عليه بُعدٌ ثالث في بعض أعمال الخيال الشَّعبيِّ ، هو بُعد المعرفة اليقينيَّة ، وذلك في الرّوايات والقصص التي قامت حول دنيا البحر وعالمه ؛ فكثيرٌ من الأحداث الروائية التي جاءتْ بها ، وخاصَّة في ألف ليلة وفي حكايات السندباد بالذات – تقوم أساساً على المعارف والمعلومات والملاحظات التي نَقلَها الجغرافيّون العرب القدماء ، والبحّارة والرَّحالة والتُّجار المغامرون ، لما شاهَدوه وعايَنوه في رحلاتهم من ظواهر غريبة في البحر أو في الجُزُر النّائية فيه .[٣١] فالمعرفة اليقينيَّةُ المشاهدة أساسٌ لانطلاقات الخيال

الروائيّ هنا ، ولكنْ يُجاورها المعرفة التَّجريبية التي سمحتْ ببناء السُّفُن العابرة للمحيطات ، وسمحتْ بالإبحار في هذه المحيطات على أُسُسٍ من علوم الفلك ، وعلوم البحار أيضًا . (٣٢) ويُجاورهما أو يُغلِّفهما معًا المعرفة الظَّنية أو ما تبقَّى في الأذهان والقلوب من مُعطيات السِّحر القديمة .

والخيالُ الشَّعبيُّ - في هذه القصص بالذّات - قام بِتَوظيف كل هذه المعارف بأنواعها المختلفة توظيفًا روائيا بارعًا ، ومَزَجَها في نسيج مغامراته وأحداثِه القصصيّة (٣٣) محاوِلاً تَحقيقَ أحلام الإنسان في الخلاص من محدوديَّته وعجزه ، ومحاوِلاً - أيضًا - تَحقيق طموح الإنسان إلى المعرفة ، والمزيد من المعرفة ، وتوظيف هذه المعارف لتحقيق طموحاته وأحلامه في إحكام سيطرته على العالم الذي يعيش فيه ، حين يستطيع خيالُه الروائيُّ أن يُدخِله في كل ما هو مجهول ؛ ليصبح بقدرة الإبداع معلومًا وممارسًا ومألوفًا . ولعل أبرز صور هذا الطموح تتجلّى في غَوْص الأديب الشَّعبيِّ إلى أعماق الأرض في محاولته لتصوُّر نوع الحياة الذي يمكن أن يكون موجودًا في داخلها .

وقَدَّم الأديب الشَّعبيُّ أعمالاً روائية تتخيَّل وجود أشجار وأنهار ومساكن وحيواناتٍ تعيش وتتحابُّ وتتصارع في وجودٍ مشابهٍ للحياة فوق سطح الأرض ، أو للحياة التي يعرفها هو ويمارسها . (٣٤) وهو نفسُ الموقف الذي وقفه في محاولته معرفة الحياة في أعماق المحيطات ، تلك الحياة التي تخيَّل إمكان اشتراكه فيها بتناول عقار سحريٍّ معيَّن يجعله قادرًا على الحياة في الماء ، فإذا ما دخَل هذه الحياة وجدها تُشابه دنياه ، وجدَها مليئةً بالمهالك العديدة وبالمخلوقات البحريَّة الغريبة الكثيرة ، التي تَحكُمها نفس الغرائز التي تحكم الإنسان ؛ فهي تتصارع على السَّيطرة والتَّفوُّق ، وتشنُّ الحروب بعضُها على بعض طمعًا في إحكام السيطرة على كنوز البحر ، التي تخيَّل الإنسان أنها مدفونةٌ هناك في انتظار الإنسان الجسور الذي يستطيع الاستيلاء عليها وإخراجَها

إلى سطح الأرض .[٣٥]

الخيالُ الشّعبيُّ العلميُّ – إن جاز لنا هذا الوصف الآن بعد تحديد معنى العلم في دنيا هذا الخيال – لم يقف عند حدٍّ ؛ بل حاول أن يستغل ما يعرف استغلالاً روائيا بارعًا ، ثم حاول بقوة التّخيُّل خَلْق ما يعوزه نتيجة محدوديّة المعرفة ؛ ليحقّق نفس ما يحققه الخيال العلميُّ الروائيُّ في دنيانا المعاصرة . فالخيال العلميُّ لم يبدأ منذ العلم التّجريبيّ المعروف ؛ وإنما بدأ منذ العلم السّحريّ الذي عرفه الإنسان القديم ، وكما أثرت المعرفة العلمية المعاصرة في إبداعات أديب العصر – أثرت وبشكل أكثر كثافةً وطموحًا في إبداعات الإنسان الشّعبيّ منذ قديم ، وظهرت هذه الإبداعات بصورة واضحة في أدب السّيرة الشّعبية ؛ حيث يمكننا أن نقول عن بعض السِّيَر الشّعبية كسيف بن ذي يزن ، أو عن بعض أحداث السِّيَر الشّعبية الأخرى كعلي الزيبق : إنها وليدة إبداع الخيال العلميّ المعروف في عصرها ، ويصبح الإبداع في الخيال العلميّ الآن وليداً لتراثٍ عريق عرفَه العرب في سِيَرهم الشّعبية ، وفي أدب هذه السيرة الشعبية منذ قديم ، وقبل أن يلتفت أدباء العصر إلى ثَراء كنوزه ، وقيمة هذه الكنوز في ترجمة طموح الإنسان المعاصر ، وفي كل عصر ، لتحطيم قيوده والنّفاذ إلى عالم القُدرة المطلقة في تحرُّر الإنسان ، وفي انطلاقه إلى المعرفة ، وكَسْرِ حاجز المكان والزمان ، الذي يَحكُم وجوده ، وربما إلى كسر حاجز المحدوديّة التي فرضها عليه وَضْعه الإنسانيُّ ، انطلاقًا إلى رؤيةٍ أعمقَ وأغزر لمعنى الوجود الإنسانيّ كله .

الفصل الخامس
الشّعر والسِّيَر الشّعبية

لا يمكن أن نتحدث عن أدبٍ عربيٍّ ما ، حتى لو كان أدب السّيرة الشّعبية دون أن نتحدث عن الشّعر ؛ فكلمة الأدب عند العرب مرتبطة – وما زالت – بكلمة الشّعر ، فأين الشّعر من أدب السيرة الشّعبية ؟

يقول الدكتور محمد مندور [1] : « فالأدب العربيُّ الفنيُّ لم يعرف من فنون الشعر المعروفة في الآداب العالمية غيرَ فنٍّ واحد ، هو الفنُّ المعروف باسم (الشّعر الغنائيّ) أي شعر القصائد ، دون الفنَّيْن الآخَرَيْن وهما : فنّ الملاحم ، وفنّ الشعر التّمثيليّ . وإن يكن الأدب الشعبيُّ قد كان أكثر تنوعاً وأوسع آفاقًا من الأدب الفنيّ الذي ظل حبيساً في الآفاق التي رسمها أدب الجزيرة العربية منذ العصر الجاهليّ ، فالأدب العربيُّ لم يلبث أن انتقل مع الإسلام واللغة العربية إلى أقطارٍ مترامية خلف حدود الجزيرة ، ولم تَقْنع الشُّعوب الجديدة التي اتّخذت العربية لساناً بما رسم أدبُ الجزيرة من مجالات ونماذج وأصول وقيود ؛ لأن بيئاتِ تلك الشعوب وحاجاتها النّفسية كانت تختلف عن بيئة الجزيرة وحاجاتها ، ولذلك نرى الشعوب التي تعرّبت في العراق والشّام ومصر وشمال أفريقية تخلُق لنفسها الملاحم الشّعبية التي لا تنتسب لشاعر معيّن ؛ بل يشترك في تأليفها والإضافة إليها عددٌ من الشعراء الشّعبيين المجهولين ، منهم الشاعر فحسب ، ومنهم الشاعر والمُنْشِد والعازِف على الرّبابة في وقت واحد . وبفضل هؤلاء الشُّعراء الشّعبين المجهولين تمتّعت الشُّعوب بما لدينا اليوم من ملاحم

شعبيةٍ ، مثل : ملحمة عنترة ، وملحمة أبي زيد الهلاليّ سلامة ، وملحمة الظاهر بيبرس ، على نحو ما تمتّعت بالقصص الشّعبية التي اكتسبت شهرة عالمية ، مثل : قصص ألف ليلة وليله .»

وعلى الرغم ممّا تحمله العبارة المتقدمة من قضايا كثيرة تحتاج إلى مناقشة ، ورغم أن الدكتور مندور أوردها إيراد المسلّمات ، كالقول بأن أدب الجزيرة العربية نفسه لم يعرف محاولاتٍ للخروج على قواعد الشعر الرسميّ ، أو ما أسماه بالشعر الفنيّ ، بِزَعم أن هذا الذي عرفناه عن أدب الجزيرة إنما كان من وحي البيئة وحاجة شعب الجزيرة النفسية ، رغم أنه من المعروف أنّ ما نُقِل إلينا من أدب الجزيرة هو ما سمحت بإثباته ظروف عصور تدوينه الإسلامية المتقدمة ، ورغم ما يتخلّل كتب السّيرة النّبوية وكتب المغازي ، وحكايات أيام العرب وقصص عصور الجزيرة السحيقة في شمالها الحجازيّ وجنوبها اليمنيّ – من دَلالات متعدّدة على وجود أعمال شعبية شعرية وغير شعرية ، تحاول عدم التّقيد بذلك القيد الذي ربط الأدب الرسميُّ به نفسه ، مما يقطع بأن البيئة والحاجة النّفسية لا علاقة لهما بالتّحديد الشكليّ للشعر العربيّ القديم ، ومما يدفع الى التماس أسباب أخرى غير هذين السَّبَبيْن لعدم وجود نماذج أخرى من الشّعر في موروثنا الأدبي .

رغم هذا ورغم وجود القضية الهامة الأخرى التي تُطلق اسم الأدب الفنيّ في مقابل الأدب الشعبيّ على أعمال بعينها ، مما يَشي بأن الأدب الشّعبيٌ لا يندرج تحت الأعمال الفنية ، ولا يؤدّي رسالتها التّعبيرية ، ومما يَضع الأدب الشْعبيٌ في منزلة دون الأدب الرسميّ الذي أطلق عليه الدكتور مندور اسم الأدب الفنيّ .

رغم هذا ورغم قضايا أخرى عديدة ، لا نحب أن نناقش هنا إلا إطلاقه اسم الملحمة على أعمال كعنترة والظاهر بيبرس وغيرها ؛ ذلك أن هذه الأعمال أولاً

وأخيراً أعمالٌ نثرية في جوهرها وصورتها التي وصلت إلينا عبر التاريخ ، وعلى هذا فهي ليست ملاحم شعرية (يشترك في تأليفها والإضافة إليها عدد من الشعراء الشَّعبيّين المجهولين ، منهم الشاعر فحسب ، ومنهم الشاعر والمُنْشِد والعازف على الربابة في وقت واحد .)[٢]

وربما كان الدكتور محمد مندور - كبعض الدّارسين المعاصرين - قد اطَّلع على بعض الطبعات التي تتعرض لأجزاء من سيرة الهلالية ، كالرِّيادة البهيَّة ، أو السَّبع تخوت الكبيرة ؛ ولاحَظَ أنها تعتمد على السَّرد الشِّعريِّ اعتماداً كبيراً ، وربما يكون قد اطلع على سيرة العرب الحجازية وهي - أيضاً- تتَّسم باعتمادها على السَّرد الشِّعريِّ ؛ فأطلق القاعدة على ما اطلع عليه من جزئية ، ولا هكذا تُطلق القواعد[٣]؛ فإن الذي نلحظه في طبعات السّيرة الهلالية لا يتكرر أبداً في غيرها من السِّير . ونظرة سريعة لِسيرة عنترة بن شداد أو سيرة الظاهر بيبرس أو سيرة ذات الهمة أو سيرة سيف بن ذي يزن أو سيرة علي الزيبق أو سيرة حمزة البهلوان - تؤكد أن السَّرد فيها يقوم على النَّثر ، وعلى النَّثر وحده .

و وجودُ السرد الشعريِّ في السيرة الهلالية ليس قاعدةً في كل طبعاتها وصورها التي وصلتنا ؛ فهناك صورٌ لها يغلب عليها السَّرد النثريُّ هي الأخرى[٤] ، فهي بهذا أدخلُ إلى مصطلح (القَصَص الشّعبيِّ) منها إلى مصطلح (الملاحم الشعرية) ؛ بل إن الدراسة قد أثبتت أن الكثير من قصص ألف ليلة وليلة مقتبس أو محوَّر من بعض مواقف هذه السِّيَر الشعبية ، وقد أطلق الدكتور مندور في عبارته السابقة اسم القصص الشعبي على ألف ليلة وليلة وقال : إنها اكتسبت شهرةً عالميّة ، فكان الأولى إطلاق هذه التَّسمية على السير نفسها ، التي استوحت ألفُ ليلة الكثير من فصولها من مواقفَ استهوت جامعها ومنِّسقها من السير الشعبية نفسها .[٥]

ربما كان الدكتور مندور في دراسته للشّعر العربيّ قد حاول أن يكتشف صورةً للشعر الشعبيِّ العربيِّ ، تلك الصورة التي سَتَرتْها كتب الأدب ، وأخفتْها تقريباً عن أعين الدّارسين . والواقع أن الشّعر العربيّ في تأثُّره ببيئات جديدة كالأندلس قَدَّم الموشّحات كبديل متمرِّد مُجَدِّد للصورة التّقليدية للشعر العربيِّ الرسميِّ ، كما أن الشّاعر العربيّ الشّعبيّ وجد مُتنفَّسه في التّمرد على قوالب الشعر الرسمي في فنون الزجل والزكالش والمواليا والقوما والكان كان وغيرها من الصور التي ظهرت في أكثر من بيئة اجتماعية من البيئات التي عاش فيها الشاعر العربيُّ الشّعبيُّ .(٦)

والذي نريد أن نذهب إليه هو أن البحث عن الشّعر الشّعبيِّ العربيِّ ليس مجاله تغيير صورة أعمال نثرية وإطلاقَ اسم الملاحم عليها ، فلن يفيد هذا الشِّعرَ العربيَّ في شيء ، كما أنه يجعل من المتعذِّر علينا الوصول إلى نقطة ثابتة فوق أرض صُلبة نبدأ منها دراسة فنِّ الشعر العربيِّ بمختلف أشكاله ، ولهذا كانت تسميتنا لهذه الأعمال بِاسْم السيرة الشعبية ، وإدخالنا لها في باب الأعمال الرُّوائية العربية - محاولةً للوصول إلى بعض التّحديدات التي تمكِّن الدراسة من النّماء والاستمرار ، بدلاً من الوقوف في مكانها تدور في دائرة مُفْرغة من المسلّمات ، التي لا يحاول أحدٌ أن يبدأ بمناقشتها قبل الخروج منها بنتائج ، تتحوّل إلى أحكام مقدّسة .

السِّيَر الشعبية - إذاً - أعمالٌ نثرية عربية تأخذ القالب الروائيَّ ، وتقدِّم في كل عمل من أعمالها علاجاً لمرحلة من مراحل تاريخ أمتنا في صراعها مع الغرب حول النفوذ في منطقة الشّرق الأوسط ، ذلك الصِّراع الذي بدأ بحرب العرب والروم ، وامتد في حروب الصليبيِّين ، ثم تأكّد في المغامرات الاستعمارية الغربية التي مدّت يدها كالأخطبوط على بلادنا ، ثم ما زلنا نشهد اليوم أصداءه في معاركنا القائمة مع الصهيونية وبقايا الاستعمار .(٧)

وقد تمكَّن القاصُّ الشعبيُّ في هذه السِّيَر من إرساء قواعد فنية يمكن رَصْدُها ودراستها ، ولا يهمنا من هذه القواعد هنا إلا ذلك التَّقليد الثابت في كل الأعمال التي يمكن أن نُسميَها سيرة شعبية ، وهو الاهتمامُ بالشِّعر الغنائيِّ واستخدامُه استخداماً دائماً في العمل الروائي ليؤدي دوراً مرسوماً ، ويعين كاتب السيرة في تحديد معالم شخصياته وإعطاء الجوِّ النفسيِّ لمواقفها الروائية . فالشِّعر في السير الشعبية أداةٌ من أدوات القاصِّ ، و وسيلة من الوسائل الفنية التي يلجأ إليها لجوء الروائيِّ المعاصر إلى الحوار أو إلى المنولوج الداخليِّ ليعينه في إكمال الصّورة المتخيَّلة ، وفي بعث الحياة في العمل الفني الروائي ، وليس الشعر بهذا هو كلّ العمل بل هو بعض العمل وأداة من أدواته .

والواقع أنه لا يمكن التَّعرض للشِّعر الوارد في السير الشعبية ، والحديثُ عن دوره و وظيفته دون البدء بتتبُّع هذا اللون من الشِّعر في الأعمال ذات القالب الرُّوائيِّ السابقة لهذه السير ، هذه الأعمال التي تشكل مرحلة فنية من مراحل تطور الأعمال الروائية العربية قبل أن تتبلور في هذا الشَّكل الفنيِّ الذي أسميناه بالسيرة الشعبية .

وإذا كان يمكننا أن نعتبر السِّيَر الشعبية هي مرحلة الإبداع في الرِّواية العربية – فنحن نذهب إلى أن هذه المرحلة قد سبقها بالنِّسبة للفن الرّوائي العربيِّ مرحلتان : أولاهما هي مرحلة التَّجميع التي عكف فيها مؤلفون متخصصون ، ورُواة معروفون على تجميع ما لديهم من حكايات وأخبار قبل أن تضيع في زحمة الثَّقافة الإسلامية ، التي أخذت تَغْلِب بمفهوماتها ومُثلها ألوانَ الثَّقافة العربية المتوارثة ، التي كانت منتشرة في الجزيرة العربية قبل الإسلام .[٨] وغَلَّفت هذه الحركة الفنية نفسها بغلاف من المسايرة لروح العصر الإسلامية ، واستترتْ وراء محاولة تدوين ما بقي عند العرب من أساطير وحكايات ، تساعد في فهم ما ورد في القرآن من إشارات تمسّ تاريخ العرب وشعوب الجزيرة

العربية .(٩) ويقول السيوطيُّ في الجزء الثاني من كتابه (الإتقان) وذلك في الفصل الذي عقده في الحديث عن العلوم المستنبطة من القرآن : « وتلمَّحتْ طائفة ما فيه من قصص القرون السّالفة والأمم الخالية ، ونقلوا أخبارهم ودوَّنوا آثارهم و وقائعهم حتى ذكروا بدء الدنيا وأول الأشياء ، وسمَّوا ذلك بالتّاريخ والقَصص .»(١٠) « ومن وراء هذا السِّتار تمَّ تجميع عديد من الكتب التي تضمُّ أشتاتاً من القصص ، وتَجْمَع متبقِّياتٍ من الأساطير العربية ، التي تناقلها الرُّواة والقُصّاص أجيالاً طويلة حتى تمَّ تجميعها في كتب هذه المرحلة » ولعل أشهر كتَّاب هذه المرحلة عُبيد بن شَرِيَّة الجرهميّ صاحب كتاب أخبار « ملوك اليمن » ، و وَهْبُ بن منبّه صاحب كتاب « التّيجان » ، وابن اسحق صاحب كتاب « السِّيرة النبوية » .(١١)

وعلى الرغم من أننا نعرف أسماء كتّاب هذه المرحلة إلا أننا في الواقع لا نعرف كتبهم ؛ ذلك أن الذي وصل إلينا من أعمالهم إنما جاءنا بفضل المرحلة الثّانية من مراحل تطور الأعمال الروائية العربية ، تلك المرحلة التي نُسميها باسم مرحلة التّأليف ، وفيها تقدَّم مجموعة من الرُّواد تحت ضغط ظروفهم المجتمعية ، وحاجة المتلقّين في عصرهم إلى هذه الأعمال المجمَّعة في محاولةٍ لتقديمها تقديماً يتلاءم ومفهومَ العصر ، ويساير الحاجاتِ الفنية للحياة مِنْ حولهم .(١٢)

ولعل أشهر رُواد هذه المدرسة (ابنُ هشام) الذي قدَّم لنا كتاب « ابن اسحق » في السِّيرة بقلمه هو حتى اشتهر الكتاب باسمه ، وأصبح يُعرف باسم سيرة ابن هشام ، مع إغفال اسم مُجمّعه الأصليّ ابن اسحق ، كما قدَّم لنا « ابن هشام » تأليفه لكتب عديدة من كتب عصر التَّجميع منها أخبار ملوك اليمن لِعُبيد بن شَرِيَّة والتِّيجان لِوَهب بن منبه . وشبيهٌ بفعله ما رواة ابن النديم صاحب الفهرست عن محمد بن عبدوس الجهشياري صاحب كتاب الوزراء ،

الذي بدأ بتأليف كتاب باسم ألف سمر [١٣] وإن كان الكتاب لم يصلنا ، وقريب - أيضاً - إلى عمله من النّاحية الفنّية ما قام به ابنُ المقفع من تأليف حكايات كليلة ودمنة وتقديمها تقديماً معاصراً ، يلائم روح العصر ويتمشّى مع ظروف الحياة الاجتماعية والفنية على السواء . [١٤]

وكتّاب هذه المرحلة يتناولون أعمالاً موجودة بالفعل سبق أن جُمِعت في عصر التّجميع السابق لهم ، ثم يُعيدون صياغتها وتقديمها مُعْطين أنفسَهم الحقَّ في تغيير أسلوبها ، وفي إكمال ما يَرَونه ناقصاً فيها ممّا يصلهم من روايات أخرى لنفس القصة ، كما يُعطون أنفسهم الحقَّ في استعمال هذه القصص وسيلةً للتعبير عن موقف اجتماعيٍّ أو سياسيٍّ أو ديني ؛ فنحن نلمح أن رواية ابن هشام لأخبار ملوك اليمن تجعل منه كتابَ تلقين إسلاميٍّ مغلّف بالفكر والرّأي ، وسط الحكايات الأسطورية وقصص ملوك اليمن ومغامراتهم وحروبهم. في حين نلمح في كليلة ودمنة غمزاتٍ سياسيةً واجتماعية لم تَفُتْ سلطات عصر ابن المقفع ، ولم تهدأ هذه السلطات حتى قضَتْ عليه باسم الزّندقة ، وإن لم تَقْوَ على القضاء على كتابه الذي استتر وراء ادّعاء الترجمة ، وإن كان في حقيقته صياغةً جديدة ذكية ، يخفي الكاتب وراء حكاياتها الأسطورية موقفه وموقف طبقة المثقفين في عصره . [١٥]

كُتُب هذين العَصْرين الفنّيين : عصر التجميع ، وعصر التأليف ، سبقت كتب السيرة الشعبية ، التي نعتبرها هي عصر الإبداع في تاريخ الأعمال الروائية العربية ، وإن كانت السير الشعبية التي بين أيدينا تمتلئ بالشّعر ، بحيث يصبح ورود الشّعر فيها أساساً من أسسها الفنية - فإن كتب عَصْرَي التّجميع والتأليف تفسر هذه الظاهرة ، وتبين أسبابها ودوافعها .

والواقع أن كُتب هذين العصرين حافلةٌ بالشّعر الغنائيّ الذي يُرافق كلَّ قصة ، ويشكّل أساساً في رواية كلّ حكاية من الحكايات المدوّنة فيها . وكتابَ

ككتاب أخبار ملوك اليمن لعُبيد بن شَرِيَّة يُروى على هيئة حكايات قُصَّت على الخليفة معاوية بن أبي سفيان ، الذي يقول المسعوديُّ عنه في مروج الذَّهب : [١٦] « كان لمعاوية بن أبي سفيان ساعاتٌ من كل يوم يقعُد فيها ، فيُحضِر غلمانُه الدَّفاتر فيها سيرُ الملوك وأخبارُها والحروب والمكائد فيقرأ ذلك عليه غلمانٌ مرتَّبون .» [١٧] هذه الحكايات التي تُروى في مجلس معاوية يَفرِض عليها معاويةُ ذوقه وحسَّه ، فما كان يَرضى عن قصة يَحكيها عُبيد إلا وهي محلاة بالشعر ، فيذكر عبيد قصته ويذكر على لسان أبطالها الشّعر الذي قالوه ، فإذا أغفل عبيدٌ أمر الشعر ، أسرع معاوية ليقول له : « سألتُك ألا تمرَّ بشعرٍ تحفظه فيما قاله أحدٌ إلا ذكرتَه .» وكأنما القصة لا تصحُّ عنده إلا بالشعر يرد على ألسنة مَنْ يدور عنهم الحديث ، فيقول له : « سألتُك إلا سَدَّدْت حديثَك ببعض ما قالوا من الشّعر ، ولو ثلاثة أبيات .» [١٨]

فالشّعر في هذا الكتاب – إذاً – تفرضه ضرورة إرضاء ذوق المتلقّي ، والمتلقّي هنا هو معاوية بن أبي سفيان يفرض ذوقه ، بل الذوقَ العربيَّ كلَّه الذي يرى في الشعر حليةً للكلام ، ومجالاً للسَّمر ، وأساساً في المتعة . وقد أدّى هذا الإلحاح على ضرورة وجود الشعر إلى أن أصبح كتابُ عُبيد بن شَرِيَّة يمتاز بكثرة ما أورده من شعرٍ على لسان الشَّخصيات التي يتعرَّض لها بحديث أو رواية ، حتى لنكاد نرى تاريخ ملوك اليمن يأتي في كتابه على لسان ملوكها شعراً : [١٩] ففي قصة عادِ الأوسط مثلاً نرى عبيد بن شرية الجرهميَّ يذكر على لسان بطله شعراً يصف فيه حربه مع الفرس يبلغ ٣٣ بيتاً ، ثم إذ يتوجه إلى الشام يقول في ذلك شعراً يبلغ ٣٥ بيتا ، ثم يقف ليذكر قوته وسطوته وجبروته في ٤٣ بيتا . وقد تتبَّعنا هذه القصة وغيرها وما ورد فيها من شعر في كتاب (في الرواية العربية ؛ عصر التَّجميع) حتى بلغ ما أحصيناه من شعر جاء في كتاب عُبيد الجرهميّ على لسان تُبَّع الأوسط ، أحدِ أبطال كتابه ٦٩٤ بيتا من الشعر (وهذا الشعرُ كله إنما يَروي فيه تُبَّعٌ سيرة حياته كاملة : غزواته وفتوحاته،

معاركه وانتصاراته ، ممزوجة كلها بتأملاته وآرائه .. كما نلمح في هذا الشعر ما يُلقي الأضواء حول معارف العرب في عصره بالنُّجوم والشُّعوب والصّناعات ، ونلمح - أيضاً - عاداتِهم وتقاليدَهم في السّلم والحرب) .

والذي لا شك فيه أن هذا الشعر موضوع على لسان الأبطال وَضْعًا ؛ ليُرضي المؤلفُ الذوقَ العربيّ الذي يتلقّى عنه هذه الأعمال الروائية من ناحية ، وليستفيد من طبيعة الشّعر الغنائيّ في إضفاء اللون التّعبيريّ على المواقف التي يُجيد الشعر في التعبير عنها دون النثر .

ولا يقلُّ كتاب التيجان لوهب بن منبه إغراقًا في استعمال الشّعر عن كتاب عُبيد الجرهميّ [٢١] ؛ بل لقد وصل الأمر بوهب إلى أن أورد شعراً على لسان كل شخصية تعرّض لها حتى ولو كانت هذه الشخصية هي شخصية آدم ، الذى يَروي عنه في رثاء ابنه هابيل حين قتله أخوه قابيل قوله :

أيا هابيلُ ، يا ثمرَ الفؤادِ   أ بعدَ العين مسكنُك الضَّريحُ ؟

فإذا ما أحس بشكٍّ في شعر يورده على لسان أبي البشر قال : « قال جُبَير ابن مطعم هذه القصيدة ليست لآدم ، هي منحولة . وقال ابن عباس : تكلّم آدم بجميع الألسن التي نطق بها بنوه من بعده من عربيٍّ وعجميٍّ ، وهذه الأسماء لم تَعْلَمها الملائكة .» [٢٢]

وهكذا يخرج تبرير روائي جميل لإيراده هذا الشعر خوفًا من تهمة الكذب على أبي البشر ، إلا أن كتّاب هذه المرحلة ما كانوا يخافون هذه التهمة ؛ لأنَّ استجابتهم للذّوق العربيّ الذي لا يستريح لحكاية إلا إذا شُدَّت بأبيات من الشّعر جعلتهم لا يُتعبون أنفسهم في محاولة إثبات صِحّة ما يُردّدون ، فهم يُردّدون الشعر للمتعة لا للتاريخ ؛ بل إننا لنحس أن المتلقّي نفسه على استعداد لهذا التّجاوز طالما يجد في الشعر المرويّ ما يحقّق له ما يريد من متعة . يقول معاوية بن أبي سفيان لعُبيد في كتاب أخبار ملوك اليمن : « وأبيكَ لقد أتيتَ وذكرتَ

عجبًا من حديثك عن عاد ، وقد علمتُ أن الشِّعر ديوانُ العرب ، والدليلُ على أحاديثها وأفعالها ، والحاكمُ بينهم في الجاهلية ، وقد سمعتُ رسول الله ﷺ يقول (إن من الشِّعر لَحِكْمَةً) قال عبيد : لقد صدقتَ يا معاوية ، إنه لما كان من وَفْد عادٍ ما كان ، وما قد حدثتُك عنه ، وصارت عاد و وفدها أمثالاً وأحاديثَ قالتِ العرب فيها أشعارًا : منها ما حفظناه ومنها ما لم نحفظه ، قال معاوية : فهاتِ أسْمِعني ما حفظتَه من ذلك .» (٢٣)

من كل هذا نرى أن ورود الشعر على ألسنة الأبطال كان مطلوبًا من القاصِّ والمتلقّي على السَّواء ؛ استجابة للذَّوق العربيِّ الذي يرى في الشعر قمة متعته الفنية ، وهذا الشِّعر يُضفي على العمل القصصيِّ جوا من الخيال والرّقة ، كما يُضفي على القصة تخيُّل إمكان حدوثها وقُربها من الواقع ؛ فإن الشِّعر على لسان الأبطال يكسو هؤلاء الأبطالَ لحمًا ، ويدفع في عروقهم الدَّم ، فإذا هم يَرْثون حين الموت ، ويفخرون حين الحماس ، ويَهْجون حين الغضب ؛ فهو والحال هذه جزءٌ من مكوِّنات الشخصية الروائية ، و وسيلة من وسائل تقريبها إلى نفسية المتلقي وإقناعه بها .

وتبدو صورة هذا في حكاية عبيد ، حيث ترد أبياتُ الشعر على لسان لُقْمان عند موت كلِّ نَسْرٍ من النُّسور السبعة ، التي وعده الله أن يعيش عمرَها جميعًا ، وأنت تحس في هذه القِطَع الشعرية تدرجًا نحو اليأس والمرارة والخوف يزداد شدَّة من قطعة إلى قطعة ، حتى إذا ما وصلنا إلى القطعة السابعة وجدنا نغمة اليأس والمرارة تصل إلى قِمَّتها . يقول لقمان في لبيد آخر النُّسور السَّبعة إذ دعاه ليطعمه فلم يُطِقْ أن يطير ، وقد بلغ منه الكبر مبلغَه ، وأوشك على الهلاك :

قدْ هالَني ما أرى وَأرْعَبني ... إني واجدٌ فَترةً كما تَجِدُ
أنكرتُ ظَهْري وَرُكبتي وَيَدي ... فَالبَطنُ والصَّدرُ فيهما وَيَدُ
قَدْ غالَني كُلَّما أرى نَفْسي ... والموتُ آتٍ إذا انْقَضى لُبَدُ (٢٤)

ولا يمكن أن تصلح أداةٌ من أدوات التَّعبير لرسم مثل هذا الموقف صلاحية الشعر . ونحن نرى في هذا أن القَصّاص في لجوئه إلى الشعر في أمثال هذه المواقف إنما يلجأ إليه لضرورة فنية ملحَّة ، لا يصح فيها السؤال عن مدى صِحَّة الشعر ، ومدى إمكان قائله أن يقوله ؛ وإنما يصحُّ السؤال فيه فقط عن مدى قدرة الشعر على الإبانة والإفصاح ، ورسْم الواقع الشُّعوريِّ للشَّخصية التي يَرِد على لسانها . والشّعرُ هنا كما سبق أن قلنا (يُخرج القصة عن مجرد كونها سرداً جامداً تاريخيا لأحداثٍ أسطورية ذات دَلالة معينة لا تتضح إلاّ في النهاية ، إلى قصة حيَّة تعيش في وِجدان الناس بما لشخصياتها من حياة حقيقية فنيا ، مليئةٍ بالانفعالات والانطباعات ، عامرةٍ بالمشاعر المختلفة المتباينة المتضاربة .) [٢٥]

وهذا اللون من الاستعمال للشِّعر وسط القصة ، الذي نراه منتشراً في كتب عَصْرَي التَّجميع والتَّأليف نرى امتداداتِه الواضحة في السِّير الشعبَية كلِّها ، فهو – من ناحيةٍ – تقليدٌ متوارث في القصص العربيِّ ، وهو – من جهة أخرى – أداةٌ تعبيريَّة هامة ، تُعين القَصّاص على أداء مهمته ، وتسهِّل له رسم الصُّور ومعالجة المواقف . [٢٦]

وقِمَّة هذا الاستعمال للشِّعر الذي يَرِد على لسان البطل نجدها في سيرة عنترة بن شدّاد ، فعنترةُ – بحكم الشَّخصية التّاريخية التي استوحاها كاتبُ السيرة – شاعرٌ من أكبر شعراء الجاهلية ، وأحد شعراء المعلَّقات الذين كُتِب لقصائدهم المطوَّلة أن تنال الخلود ، وأن تُعلق على أستار الكعبة بماء الذهب .

فشخصية البطل في سيرة عنترة فَرَضتْ فرضاً أن يكون الشِّعر أداةً هامة من أدوات تعبيرها عن نفسها ، لا بحكم التَّقليد المألوف في السِّيَر وحسب ، ولكنْ بحكم كون البطل شاعراً أيضاً . وهذه الظاهرة تجعل من سيرة عنترة فرصة أمام المؤلِّف ليقدِّم لنا مقطوعات كثيرة مما عرفناه من ديوان عنترة الشعريِّ ، كما

يقدم لنا قصائد أخرى لا توجد في الديوان ، ولكنك تحس فيها بِنَفَس عنترة الشعريِّ ، وطريقة أدائه للمعنى ، واستعماله لِلفظ ، وسواء أ كانت هذه القصائد حقيقية النَّسب لعنترة الشاعر أم لم تكن فنحن نقبلها كجزءٍ من العمل الروائيّ لا كنسبةٍ محققةٍ ثابتةٍ لصاحبها الشّاعر .»(٢٧)

وهذه القصائد الشِّعرية المتعددة التي تملأ سيرة عنترة وتُنسب إليه تأتي من مواقفَ عدة :

١- منها ما يسبق الصِّدام المسلَّح من صدام كلاميٍّ عِماده الوزن والقافية ، فما يكاد بطلٌ من أبطال هذه السيرة يتعرَّض لأحد الفرسان حتى يبادره مباهياً مفاخراً ، كأنما يريد منه أن ينجوَ بنفسه من مقابلة مثله ، وهو مَنْ عُرِف بأنه سيد الفرسان وهازم الأبطال . فيردُّ عليه غريمه بشعرٍ من نفس البحر والقافية معارضاً إياه ، ومفاخراً بنفسه ، ومتباهياً بقوته ، ومدلا بقبيلته وأهله ، ثم تبدأ معركة السيوف بعد انتهاء معركة الكلام .

والمشهد الرُّوائيُّ يقف هنا تماماً عن الحركة ، فبعد أن كنتَ تسمع في السرد النّثريِّ قعقعة السلاح ، وتلمح الغبار يتطاير من سنابك الخيل ، يقف المشهد تماماً لِيُفسح مجالاً لهذه المُساجلات الشِّعرية التي لا بد أن تسبق كلَّ معركة وكلَّ مبارزة ، حتى لو كان أحد أطرافها فارساً من بلاد الروم أو من بلاد الفرس . وكأن المؤلف في التزامه لهذا التقليد الفنيِّ مرغمٌ على أن يجعل العَدُوَّيْنِ يَشرَعان لسانَيْهما قبل سيفيهما كأساس من أسس المعركة التي يريد أن يُدير رحاها بينهما . وكأنما يريد المؤلف أن يجد المبرِّر النفسيَّ لاحتدام العداوة بين الخَصْمين اللذين أرادت الظروف وحدها أن يكون كل منهما في جانب من جوانب الميدان ، واللذين ما كانا ليرفع كلٌّ منهما سيفَه في وجه أخيه لولا ظروف المعركة الدائرة ؛ فهو بهذا يُحيل المعركة بينهما إلى صدام شخصيٍّ له مبرِّر ، بما أحدثه شعرُ كل منهما للآخر في نفس زميله من حَزازات توجِب

الصّدام المسلَّح وتبرره .[٢٨]

والشعر هنا يُبرز الصراع ويجسِّده ، ويلقي الضوء على الدَّلالات المتعددة التي تحيط به من كل نواحيه ، والشعر هنا يتكامل مع السَّرد تماماً ؛ لأنه يعيش في جوه المتوتِّر المشحون بكل سِمات المعركة المقبلة ، وهو يُؤهِّب لقسوة المعركة وحِدَّتها ، ثم هو يقود إلى المعركة الدّامية بحيث تصبح شيئاً متوقعاً لا بد من حدوثه ، ولا معدى عن وقوعه .

يقول عنترة مستفِزا (مبادراً) داعياً إيّاه للمبارزة :

ألا أيُّها المغرورُ بينَ العوالم　　　أتَتْك كئوسُ الموتِ في حدِّ صارِمي
أنا عنترُ العبسيُّ قسورةُ الدَّغما　　　مُبيدُ الأعادي : عُربِها والأعاجمِ
فَابْشِرْ فهذا اليومُ تَبْقى مُجنْدَلاً　　　وتَبْقى طريحًا للنُّسورِ القَشاعِمِ

(قال الراوي) فلما فرغ عنترة من كلامه ، وسمَع مبادرٌ شعره ونظامَه ، قوي عزمُه وجنانه ، وأطلق عنان حصانه ، وقدَّم سِنانه ، وحمل عليه ، وصال وجال ، وأشار يرد أبياته عليه ، يقول :

أتاك هُمامٌ فاقَ كلَّ العوالِم　　　خبيرٌ بطعنِ الرُّمح ثم الصَّوارمِ
أيا وغدَ عبسٍ ، لا تكونُ مُقاتِلي　　　فَتُصبِح نهباً للنُّسور القَشاعِمِ
فسوف تذوق الموَت من حدِّ صارمي　　　وطعناتِ رمحٍ ما لَه مِن مُقاوِمِ

(قال الراوي) ثم حمل هو وعنترة بعد هذا الكلام ، وأخذا في الضرب والاصطدام .[٢٩]

فصليلُ السيوف - إذاً - في سيرة عنترة وفي غيرها من السير ، يسبقه دائماً احتدامُ المساجلات الشّعرية بين الخَصْمين المتنازعين . وهذا التَّقليد يستمرُّ بعد هذا في كل السير الشعبية التي تلت سيرة عنترة ، فنحن نجده في سيرة ذات الهمة على لسان أبطالها دون استثناء بما في ذلك ذات الهمة نفسها ؛ بل

وبما فيهم أعداء العرب من الرّوم نساءً ورجالاً ، ونحن نجده يتكرّر في سيرة الظاهر بيبرس وإن خَفَّت حِدَّته ، وقلّ وروده نسبيا ، وربما يرجع ذلك إلى كثرة مواقف اللقاء الحربيّ الجَماعية ، وقِلّة المواقف الفردية التي يلتقي فيها الفُرْسان المبرِّزون بالنِّسبة لغيرها من السير ، وربما يرجع هذا - أيضاً - إلى بُعْدِ زمن كتابة هذه السيرة عن عَصْرٍ غلبة الذّوق العربيّ الخالص على جمهور المتلقّين ؛ إذ يُرَجَّحُ أنها كُتِبت في عصر مملوكي متأخر .

على أية حال فالمشاهد أن هذه الظاهرة وإن شَكّلت سِمة من أبرز سِمات سيرة عنترة إلا أنها تَخِفُّ في حدتها وعَرامتها في باقي السِّير ، وإن ظلّت تقليداً متداوَلا يحترمه كتّاب السّير ويتّبعونه .

٢- ومنها ما يَنْشده البطل في مواقف التّعبير عن موقف شعوريّ خاصّ ، تَعجِز في بيانه والإفصاح عنه لغةُ النثر العاديّة ، ويجد المؤلّف نفسَه مضطرا كي يُعطي الموقف الروائيّ حقه أن يلجأ إلى ديوان عنترة يأخذ منه ما يلائم الموقف من أعمال شعريّة ، فإن لم يجد فهو لا يتورع عن الوَضْع مراعياً نَسَق شعر عنترة ولونه ، ومن هذه المواقف ما فرضَتْه طبيعة البطل كواحد من أشهر العشّاق في تاريخ الشّعراء العرب ، وما فرضَتْه طبيعةُ العلاقة الغرامية بينه وبين عَبْلة من مواقفَ درامية ، يحسُّ فيها البطل مرارة الحرمان ، وقسوة الهزيمة ، وضرورة الانتصار على عوامل خطيرةٍ ، تُشكّل حاجزاً أساسيا يفرض وجوده بينه وبين حقّه في أن يحب ، وفي أن يتطلّب فيمن يحب التّجاوب واللقاء ؛ ذلك أنه عَبْدٌ لم يعترف به أبوه ، وذلك أنه أسودُ في مجتمع يعيش على التّفرقة ، ويقوم أساساً على منطق الجِنْس واللون والطبقيّة المحدّدة الثابتة ، وذلك أن حبيبته من طبقةِ السّادة ، ومَهْوى أفئدة البارزين من هؤلاء السادة في مجتمع القبيلة . وفي مثل هذه العلاقة تكثُر المواقف التي يكون التّعبير الشعريُّ عنها هو التعبير الوحيد الذي يمكن أن يُترجِم الموقف ويبعث فيه الحياة ، ويُبرز المعاني النّفسية

الدَّفينة التي يريد المؤلف أن يجسِّدها .

ويقول صاحب سيرة عنترة في الجزء الثامنَ عشرَ :

« قال شيبوب : يا أبا الفوارس ، إن الصّواب أن نَلحق عمَّك ، ونخلِّصَه من العذاب قبل أن يَهلِك ، وأنا أعلم أنه في هذه المرة يصير لك أذلَّ من العبيد . فقال عنترة : يا أخي ، وكم من مرةٍ خلصتُه ويزداد عِناداً وفساداً ، ولكن عندي شفيعٌ قويّ هي عبلةُ ابنته ، التي هي كروحي التي بين الجنبين ، ولأجل عينٍ تُكرم ألفُ عين ، ثم أنشد يقول صلّوا على طه الرّسول :

لو أن قلبكِ لي يرقُّ ويرحمُ ما بِتُّ في ألم الهوى أتألَّمُ

ومِنَ العجائب أنني لا سَهْمَ لي من ناظِرَيْكِ وفي فُؤادي أسْهُمُ

مع أنّني أرْضى بِما يُرضيهم وَلأجْلِ عَيْنٍ ألفُ عينٍ تُكرَمُ

٣- وإلى جوار هذا هناك هذه المواقف التي تَعرِض في حياة البطل بحكم خَطِّ سَيْرِ [٣٠] الأحداث وتطور المواقف وتشابُكها ، كمصرع أصدقائه وزملائه في الكفاح ، واختطاف أبنائه وعذابهم ، وموت أبيه وحزنه لفقده ، وضياعه إثْر إحساسه بعدم فَهْم عبلة لمعنى كفاحه ونضاله .. ، وغُربة البطل في أرض الفرس والروم مرة ، وفي أرض الأحباش والسودان مرة .

كلُّ هذه المواقف ومثيلاتها يُترجِم الشعر على لسان البطل عنها أدقَّ خلجاته ؛ بحيث يمكننا أن نقول إن الشعر هنا يقوم مقام ما نعرفه في الأعمال الروائية المعاصرة باسم المنولوج الداخليّ ، فَتَداعيات الأحداث وصور الماضي التي تزيد الصورة الشُّعورية تأكُّداً ، وملاحظاتُ العين الباصرة تتوالى كلُّها في المقطوعة لتشكّل صورة مقولةٍ للحركة الدّاخلية لنفس البطل في لحظة التَّعبير ، التي أراد المؤلف أن يقف عندها .

وهذا اللونُ من الاستعمال للشعر نجده في السِّير الأخرى ، من أمثال :

الظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن وحمزة البهلوان ، إلا أنه في سيرة ذات الهمة يلعبُ دوراً كبيراً في رسم صورة البطل الزّاهد المتعبِّد في مناجاته لربِّه ، في لونٍ قريب الشَّبه بأشعار المتصوِّفة ؛ ذلك أن فكرة الجهاد الإسلاميّ هي الفكرة الغالبة على سيرة ذات الهمة ، وذلك أن شخصياتٍ كثيرةً من شخصيات هذه السيرة الكبيرة كفاطمة بنت مظلوم ، والأمير عبد الوهاب ، تجمع إلى جوار البطولة الحربيّة بطولةً دينية تمتاز بالتّصوف والعبادة المتبتّلة ؛ مما يجعل انعكاس هذه النُّفوس الصافية على الشِّعر أقربَ من انعكاسه على النَّثر العاديّ ، كما يجعل الشِّعر أداةً تعبيرية ترسم للبطل ذلك الجوَّ الصُّوفيَّ المتبتّل في سهولة ويسر . تقول ذات الهمة :

إني أحِبُّ اللهَ عـلامَ الخَفـا ثم أحِبُّ الهاشِميَّ المُصْطفَى
مِمَّـن خَيْـر الأنـام وَالَّــذي هُو المُشَفَّع ليس في ذاكَ خَفا
أسْرى بِهِ الرَّبُّ تَعالى اسْمُهُ إلى السَّمواتِ فَحازَ الشَّرفَا [٣١]

وهذه الظاهرة كما تبرز في ذات الهمة تبرُز – أيضاً – في سيرة الظاهر بيبرس ، وخاصة في الشعر الذي يرد على لسان السّلطان الصالح أيوب و وزيره شاهين ، اللذَيْن عُرِفا بالصَّلاح والتقوى إلى درجة الولاية ، التي يصوِّرها مؤلف السيرة كنتيجة طبيعيَّة لِشَفافية النَّفس وصلاحها وتسليمها لله في كل أمورها . وهي – أيضاً – صورة متكررة في السِّير الأخرى . يقول برنوخ السّاحر في سيف بن ذي يزن :

يا مَنْ تَرى ما في الضَّميرِ المُخْتفي في القَلبِ ما بَيْن الجَوانبِ يَهْتِفِ
يا مَنْ علمتَ بما تكونُ قلوبُنا إنْ كانَ وعداً وافياً أوْ لا تَفي
قَدْ كنتُ في بَحرِ الضّلالة سابحاً ومِنَ الرَّشادِ أخو هَوى وتَأنُّفِ
حتّى أمرْتَ بِفتْح قَلبي لِلهُدى مِنْ فَضْلِكَ السّامي وحُسْنِ تَلطُّفِ
وشَهِدتُ أنكَ يا إلهي واحِدٌ حقا ، وقَصْدي بالرَّشادِ تَشرُّفي

إلى أن يقول :

وَقَرعْتُ بابَكَ يا إلهي خاضِعاً بِتَذلُّـــلٍ وتخشُّـــع وتَعطُّـــفِ
ما لي سِوى قَرْعي لِبابِكَ حيلَةٌ فَإذا رُدِدْتُ فأيّ بابٍ أقْتَفي [٣٢]

وهذه النَّماذج الشّعرية ليست كلها في صورة واحدة من الجودة ، فعلى حين يصلُ بعضها من الرقة وجمال التعبير إلى حدّ التّعبير الشّعريّ الرائع الشّفاف - يتحوَّل بعضها الآخر إلى مجموعة من المواعظ والعِبَر ، وترديد المعاني العامة المتداوَلة ، والمأثورات الدّينية المعروفة التي لا تُضيف جديداً ؛ وإنما كُتِبَت إمّا بحكم التقليد الفنيّ ، وإمّا بحكم الظروف المجتمعيّة السائدة في عصر كتابة السيرة .

والواقع أن سيرةً كالظاهر بيبرس التي كُتبت في عصر متأخّر ، نلمح فيها بوضوح صورة تغلُّبِ الخرافات على العقلية الإسلاميَّة بشكل عامٍّ ، فَمِن الأولياء ، إلى العلم بالغيب ، إلى أهل الخَطوة ، إلى الكرامات ، مما لا نجد له تبريراً إلا في الإيمان بِقُوة الدين التي تُعوِّض عن كل قوة ، والتى ترسم مدى تغلغل نفوذ المسيطرين على عقول العامة بالخرافات والشّعودة . [٣٣] ولهذا فنحن نستطيع القول بأن هذا اللون من الشّعر الدينيّ إنما بلغ أوْجَهُ في السِّير المتأخرة استجابةً لذوق المتلقّين ، وتمشّياً مع معتقداتهم السّائدة ، ونستطيع - أيضاً - أن نقول : إن المؤلف استغلَّه كوسيلة لاستقطاب الشُّعور الدينيّ السائد لجذب القراء والمتلقّين إلى عمله الروائي نفسه ، فهو هنا ليس وسيلةً تعبيريَّة فنية ، ولا أداةً من أدوات العمل الفنيّ وحسب ؛ وإنما هو - أيضاً - وسيلةٌ من وسائل إغراء المتلقّي ، وتقريب العمل المقدَّم إلى نفسه وقلبه جميعاً .

٤- ومن هذه الأعمال الشعرية التي تأتي على ألسنة الأبطال ما يمكن أن نُسميَه بالحوار الشّعريّ . ومؤلّف السيرة يلجأ إلى الشعر في الحوار إذا أحس أن الموقف يحتاج إلى أداةٍ أكثرَ طواعيةً من النّثر في إعطاء جوانب الشّخصيات

المتحاوِرة ، وفي إبراز موقف كل من المتحاورين وحُجَجه ودوافعه . وهذه الظاهرةُ تبدأ منذ عصر التّجميع في الرواية العربيّة : ففي قصة هلاك عادٍ التي يَرويها عُبيد بن شَرِيَّة الجُرهُميّ في كتابه أخبار ملوك اليمن يدعو (هودٌ) ربَّه على عادٍ أن يبتليهم بثلاث سنينَ من القحط فيستجيب له الله ، وهنا تبدأ مساجلةٌ شعرية كلّما هلَّ عامٌ من هذه الأعوام ، فيروي عبيد شعرًا على لسان أحد المؤمنين متشفّيًا بما حلَّ بعاد ، منذرًا الكافرين ، فيردُّ عليه أحد المشركين شعرًا ويذكر في شعره أن السنين حُلوة ومُرَّة ، وأن ما حدث ليس نتيجة دعاء هودٍ ؛ بل لأن هذا أمر طبيعيٌّ تأتي به الأحداث ولا دخل لهودٍ فيه ، ويستطرد إلى مدح عاد مشيدًا بذكرها ، معدِّدا مآثرها . وتستمر هذه المساجلة في كل عام .(٣٤)

وفي سيرة عنترة بن شدّاد نلمح هذه المساجلاتِ الشّعرية بكثرة في المواقف الأولى من السيرة ، حيث ينكر عليه بنو عَبْس نسبه ، وينكرون عليه مكانه من القبيلة ، فيردُّ مفتخرًا بقوته مُدِلا بفروسيته ، ذاكرًا أن اللون لا يعيب الرجل ، ثم يذكر المواقف التي نصرهم سيفه المرهف فيها ، وخلّصهم من ذلّ الهزيمة ومرارة الأسر . إلا أن قِمة استعمال الشعر في الحوار في سيرة عنترة إنما تبرز في ذلك الموقف الروائيّ الرائع الذي جمع فيه المؤلّف بين جميع شعراء المعلّقات أمام الكعبة ؛ ليجيزوا عنترة كشاعر تستحقُّ قصيدته أن تُعلّق إلى جوار قصائدهم على أستار الكعبة . في هذا الموقف يجمع المؤلّف بين كل شاعر وبطله على حدة ، فحين يلتقى عنترة بِطرفة بن العَبْد يُنشده طرفةُ شعرًا كأنما يريد أن يَروعه بأوزانه ومعانيه ، فيجُيبه عنترة على شعره بقصيدة لا تقلُّ في جودتها عن قصيدته ، وهي من نفس بحر قصيدته و وزنها ، ويقرُّ له طرفة بالشاعرية ويقول له : « يا أبا الفوارس ، ما أنت إلا قد كلمتَ بالشّجاعة ، ولكنْ بلغني أنك رجل معلول النّسب ، ولولا ذلك كنّا قَبِلناك وسمعنا ما قلتَه من شعرك ، وفي فصاحتنا أدخلناك ، ولكنْ أنت تعرف سُنَّةَ العرب . إنها ما تُدخِل تحت أمرِ أحدًا حتى تُغلب »(٣٥) ، فيُضطرّ عنترة أمام هذا التّحدي إلى ركوب فرسه وملاقاة طرفة

في الميدان . وهما في الميدان تبدأ المساجلة الشّعرية التّقليدية ، ثم يهزمه ويأسره. ويتتابع بعد طرفة شعراءُ المعلّقات واحداً واحداً ، ونفسُ المساجلة الشعرية تبدأ باستمرار وتنتهي نفسَ النهاية ، فإذا ما هزمهم جميعاً وأسرهم أقرّوا له بالفروسية ؛ ولكنهم لا يقرّون له بالشعر ، حتى تتمّ بينهم محاكمةٌ لعنترة في معلوماته الشعرية واللغوية ، فإذا ما أطمأنّوا سمعوا منه قصيدته وأقرّوها ، ثم مَدَحَه كلٌّ منهم بشعر جديد .

الحوار على لسان الشّخصيات هنا بالشّعر طبيعيٌ ؛ لأن أصحابه شعراء ، ولأن الموضوع الذي يتناقشون فيه هو الشعر ؛ فاستعمال الشّعر كأداة حِوارية ليس غريباً بل لعله يعين المؤلّف على رسم مثل هذا المجلس ، الذي يجمَعُ – كما تخيَّل – صفوةَ شعراء العربية ، ولعله وجَد أن إجْراء حوار نثريٍّ على ألسنتهم أمرٌ غيرُ مستساغ من النّاحية الفنية ، فالمتلقّي لا يعرف عنهم إلا صورتَهم الشعرية ، ولن يقبل ذوقُه حِواراً على ألسنتهم دون الشّعر في المستوى .(٣٦)

وفي عنترة – أيضاً – يُجيز المؤلف لنفسه استعمال الشعر في الحوار ؛ لأن معظم أبطاله الثّانويّين من الشعراء المعروفين كعُروة بن الوَرد ، ودَريد بن الصّمّة وعامِر بن طُفَيل ، وطَرَفَة بن العَبْد ، وغيرهم ، فكان من الطبيعي أن يَظهَر هؤلاء الأبطالُ بصفتهم الرُّوائية التي أرادها المؤلّف ، على أن تمزج بصفتهم الشّعرية التي عرفتْها كتبُ الأدب والتّاريخ .

فعنترة يقول في الجزء التّاسع عشرَ من السيرة ، وهو يخوض الحرب مخاطباً صديقه عُروة الذي يحمل السيف إلى جواره :

عروةَ بنَ الورد ، لَيْثَ عَبْسي ، كُـنْ آمنًـا مـن غَلبـاتِ الإنْـسِ
ألا تَرانـي قـد بـذَلْتُ نفسـي لِلْموت حتّى يطمئنَّ عِرْسي ؟ (٣٧)

أما في سيرة ذات الهمة فاستعمال الحوار أكثر وروداً في المناقشة الدينية بين

أبطال السيرة وأعدائهم من الروم ، فيذكر المسلمون فضلَهم بالإسلام ، ويؤكدون أنهم يدافعون عن الحقّ ، ويُظهرون بطلان دين خصومهم ، في حين تدور معاني الشّعر الذي يُقال على لسان الأبطال من الروم حول عبادتهم للمسيح وإيمانهم به ، وتجمُّعهم حول الصّليب ، ثم يناقشون المسلمين وموقفهم من دينهم .[٣٨]

وهذا اللون من الحوار الشّعريّ يتيح الفرصة أمام الروائيّ في الدفاع عن الإسلام والمسلمين ، وفي مناقشة الدين المسيحيّ مناقشة عاطفية متعصّبة ، تريد أن تستهويَ قلوب المستمعين ، وتريد أن تُسكت حجة خصوم الدينيّين ، فعلى حين نشهد في الشعر الذي يَرِد على لسان الأبطال المسيحيّين الكثير من الأخطاء العقائدية والمجتمعيّة - نرى حُجَج خصومهم من المسلمين متفوّقة وظاهرةً . وفي سيرة سيف يقول الخضر للملك سيف لِيُقنعه بوحدانية الله :

فواعجبًا كيف يُعْصى الإلهُ ... أوْ كَيف يَجْحدُه الجاحِــدُ

وفي كــلّ شــيء لــه آيــةٌ ... تدلُّ على أنّه الواحِـدُ ؟[٣٩]

ويستمرّ استعمال الشعر في الحوار بِنِسَبٍ متفاوتة في مختلف السِّيَر ، حتى إذا ما وصلنا إلى السيرة الهلالية في عديد طَبَعاتها وصورها - وَجدْناها تكاد تقوم أساسًا على الحوار الشّعريّ . فالحوار الشّعريُّ في السيرة الهلالية يكاد يغطّي على السرد القصصيّ ؛ إذ إنه ليس مجردَ حوار عاديّ يكتفي الأبطال فيه بمناقشة فكرة أو المناظرة في موضوع ؛ بل هو حوارٌ يبدأ من لحظة إنشاده ثم يعود بك إلى الوراء ليذكر الأحداث المتعدّدة التي وقعت للبطل وقبيلته من قَبْلُ ، ثم يهيّئ للموقف الروائيّ التالي بتحديد موقف الأبطال من الأحداث .

والظّاهرة الهامة أن كل قصيدة من قصائد هذه السِّيَر تكاد تكون ردا على القصيدة السابقة لها على لسان البطل الذي يقف في الطَّرَف الآخر من

الخصومة ، كما أنها تُكمِّل الثّغرات التى تركتها القصيدة السابقة في سَرْد الأحداث وترتيب المواقف ، بحيث تَكْمُل من خلال هذا الحوار الشّعريّ الصورة الأخيرة للعمل الروائيّ . ويكاد السرد النثريُّ فى هذه السيرة لا يَعْدو ربط الأحداث ، وتحديدَ أسماء المتحاورين ، ثم وصف الحركة من مشهد إلى مشهد ، وربما كانت هذه الظاهرة هي السِّر في محاولة الدّارسين المعاصرين تسمية هذه السيرة باسم الملحمة (٤٠) ؛ ولكنَّ الواقع أن هذه القصائد سرديَّة وليس لها من مقوّمات الشعر الملحميّ شيء ، كما أنها تكاد تكون مجرد نَظْمٍ لما كان يمكن أن يُسرد نثراً ، وربما نقلها الرواة لهذه السيرة حتى تُتيح الفرصة للغناء والإنشاد ، وخاصة ونحن نعلم أن هذه السّيرة بالذّات قد راجَتْ بين المُنشدين أكثرَ من غيرها من السير .

وتبدأ القصائدُ الحواريَّة في السيرة الهلالية دائماً بحمد الله والصلاة على النبيّ ، ثم بذكر اسم المتحدّث ونسبه ، ثم يدخل القائل في الموضوع . تقول النّاعِسة :

ولا يَخلقُ الرّحمنُ أفضل مِنَ النّبيّ	طه ، رسولِ الله ، نبيّنا أجمعينا
تقول النّاعسة سِـــت النسا	إن نيرانَ الحَشا متوقّداتٌ فينا
أنا الناعسة بنتُ زيد بِنِ فاضلٍ	يُسمّى زيدَ العِجاج طولَ السِّنينا
وَجودُه فاق حسّان بــنَ تُبّعٍ	وعزمُه فاق عنتر كلَّ حينا
ملك سلطان في قومـــه ، وجنـــده	ثمانين ألف ، قومه أجمعينا (٤١)

وقد تعمَّدت في الواقع أن أنقل لك هذا النّموذج لتعرف مستوى هذا الشعر ، ولأسألَ معك سؤالاً واحداً : هل يمكن اعتبار هذا الكلام شعراً ؟

في الواقع إن الذين اعتبروا هذه السِّير أعمالاً شعرّية تجاوزوا عن كل اعتبار فنيّ في إطلاق هذه التّسمية ، وبالتالي فالخروج بأن هذه السيرة من الملاحم الشّعرية لمجرد كونها مكتوبةً بهذه الطريقة المشَطَّرة افتئاتٌ على الأدب الشعبيّ

العربيّ ، كما هو افتئاتٌ على الشعر الشعبيّ العربيّ نفسه ؛ فالشعر الشعبيُّ العربيُّ في صورته العامية يحوي من القِيَم الفنية ، والصُّور الجماليّة ، والتّعبير الانفعالي الشّعريّ ما يعكس في الحقيقة مشاعرَ الشعب وروحه وتهويماته وسبحاته ، أما هذا الكلامُ المشطور فهو نثر رديء امتزجت فيه الفصحى بالعامية في محاولةٍ سوقية قام بها مجموعةٌ من المرتزِقة ليحفظوا الكلام ويُؤدّوه . وفَرْقٌ رهيب بين هذا (الشّعر) وبين نثر السِّير الشعبية الأُخرى كعنترة وسيف وذات الهمة والظاهر بيبرس . إن الذين اعتبروا السيرة الهلالية مقياسًا للأدب الشعبيّ العربيّ من حيث الصّياغة قد افتاتوا تمامًا على الأدب الشعبيّ العربيّ ؛ بل لعل اطلاعهم على هذه السيرة وحدَها هو السببُ في موقفهم المعادي لدعوة دراسة الأدب الشعبيّ دراسةً أدبية .

ومهما يكن من أمر فنحن نذهب إلى أن الحوار الشعريّ في السيرة الهلالية محاولةُ تنغيم للحوار النثريّ ؛ ليسهل حفظه وإنشاده ، ولم يأتِ لغاية فنية ، كما أنه لا يمثّل الذوقَ العام الذي لا يستطيع أن يجد فيه أيَّ ثراءٍ أو غِنًى فنّيا .

هذه - إذاً - هي المواقف التي يستخدم فيها القَصّاص الشعر ، ويأتي به على لسان بطله ، وهي كما رأينا :

١- ما يسببه الصّدام المسلّح من صدام قوليّ .

٢- ما يعبّر به الكاتب عن موقف شُعوريّ لبطله .

٣- الحوار الشّعريُّ في مواقف التّناظر والمناقشة .

إلا أن هناك استعمالاتٍ أخرى للشّعر في السير الشعبية ؛ ذلك أن الشعر في هذه السير كثيراً ما يجيء على لسان الراوي نفسِه . وليس معنى هذا أن الشعر يُشكّل جزءاً من الرواية النّثرية ، ولكن الكاتب يستخدم القالب الشعري في عدة مواقف يتدخّل فيها سافراً دون التّخفّي وراء شخصية من شخصياته ، أو تحقيقاً لإحدى الشخصيات في غرض سرديّ بحت .

٤ – فالكاتب يدخل مثلاً لِيَصِفَ شخصيةً من شخصياته . يقول الكاتب في سيرة الظاهر بيبرس في معرض الحديث عن بنت الملك العيدروس : « فَعَلِمَ المقدَّم جمال الدين شيحة أن العيدروس ملك بلاد الكويح له بنت اسمها طارنة، وهي ذات حُسن وجمال ، وقدٍّ واعتدال ، وبهاء ودلال ، لها خِصْر نحيل ، وخدٍّ أسيل ، ورِدْف ثقيل ، وهي كما قيل فيها من بعض واصفيها هذه الأبيات :

مليحة ، حازت جميع الدلالِ   وفاقت على أهلِ الكمـــالِ
لها عيون غنج لواحظ   ترمي على العاشقيــن نبـــالِ
لها خِصر نحيلٌ ما رأيتُ مثله   فهو في نحاله مثـــل حالـــي

فالكاتب هنا لا يكتفي بالوصف النثريِّ للشخصية التي يقدمها ؛ وإنما هو يرى في الوصف الشّعريِّ لها معواناً لتثبيت ما يريد أن يضفيه عليها من صفات الجمال والحسن ، وربما كان في إيراده للشعر وزعمه أن بعض القائلين قد قالوه فيها ، ما يؤكِّد افتتان الناس بجمالها وعشقهم لسحرها ؛ مما دفعهم إلى التّشبيب بها والتّغزُّل فيها .

ومعظم الحديث عن الشّخصيات النّسائية التي يُراد أن تكون محور قصة غرامية أصيلة في العمل الروائيِّ أو جزئية منه ، يستعين الكاتب في وصفها بالشّعر الغزِل الرقيق .

وكذلك يلجأ الكاتب إلى الشعر في تقديم شخصياتِ الأبطال من الرّجال ، إن كانوا من الفرسان المشهود لهم بالشّجاعة والقوة ، مع الملاحة والفتوّة ، وغالباً ما يكون هؤلاء الأبطال طرفاً في قصة غرامية عارضة من القصص الاستطراديّة التي تملأ السِّيَرَ الشّعبية .

وقد تكون الشخصية التي يرسمها شِرِّيرة ، ويريد باستعمال الشّعر في وصفها إبرازاً لِشَرِّها وخبثها ، والتأثيرَ على المتلقّي ليقف منها موقفاً نفسيا معادياً ، كما

وصف كاتبُ سيرة الظاهر بيبرس عدوَّ الملك الصالح واسمُه عبدُ المسيح قائلاً في تأكيد سوء نيته ، وخُبْث طويته ، متّبِعًا في هذا جدودَه الذين عُرِفوا كلُّهم بالعداء للعرب :

كان في الحارة كلبٌ أقلق الناسَ من عُواه
فحين مات خلّف جرواً فاق في النبح عن أباه [٤٢]

فالكاتب يستعين بالشعر هنا لا لمجرد وصف الشّخصية ؛ وإنما – أيضًا – لتحميلها ملامحَ نفسيةً معينةً يريدها أن تنطبع في نفس المتلقّي ، فيأخذ منها نفس الموقف الذي يريد أن يؤكّده الكاتب في أثناء سرده للأحداث .

٥- وكما يستعمل الكاتب الشّعر في وصف الشّخصيات لمثل هذه الأسباب – فهو يستعمله – أيضًا – في وصف الأماكن والأحداث ، يقول صاحب سيرة سيف بن ذي يزن حين تزّوج سيفٌ من الملكه شامة ، وصحبها إلى البستان : « وأمرهم أن يحضروا في البستان ، وهو كما قال فيه اللبيب المعتبر هذه الأبيات :

يا رُبَّ روضٍ فيه بهجةُ منظرٍ وشذاه يَسطعُ مثلَ مِسْك أزفرِ
فكأنه الفردوسُ في نفحاتِه وفاكهةٍ وجَار أنهر

إلى آخر الأبيات [٤٣]

ويقول كاتب سيرة الظاهر في حديثه عن الملك الظاهر :

« وقاتل أهلَ العراق حتى أخضعهم ، ودخل مدينة بغداد التي يقول فيها الشاعر :

بلدٌ لقد حازتْ لكل فضيلةٍ سكانُها آل الرشيد الفاخرة
بغدادُ كرسي للخلافة دائمًا فيها الملوكُ على الرّعايا ساهرة
منها الرّشيد أخا المكارم والهُدى وتتابعت منها الملوكُ الزّاهِرة [٤٤]

وكما يقول صاحب سيرة عنترة في وصف قصرٍ يصل إليه عنترة أثناء سيره وسط الصحراء : « فلما نظرها عنترة تعجّب من حُسنها ، وتحيّر مما رأى فيها ، وأبصر من معانيها ، وهي كما قيل فيها :

منـزل قـد صُبّت بـه الأنهـار وتغنّت في دوحـه الأطيـار

فرح الوحشُ به والطيور جميعاً وكساه من المهيمن الأنوار »

إلى آخر الأبيات [٤٥]

وهو يستعمل الشعر في وصف الأماكن المحبّبة كالرياض والقصور والأديرة ، ويستعمله أيضاً في وصف الأحداث التي يريد أن يملأها حركةً وحياة ، وغالبًا ما يكون هذا في وصف مجالس الشّراب ، وفي وصف المعارك الحربية . في سيرة عنترة المجلد الثالث يقول الكاتب :

« ودام السيفُ يعمل حتى عاد النهار كأنه قوس قزح ، كما قال الشاعر في هذا المعنى في قصيدة أوضح معانيها ، وأصلح قوافيها :

ومعركـةٍ بفُرسـان السّبـاقِ تجولُ الخيلُ فيها بانطلاقِ

ترى الأقران في الهيجاء صَرْعى وترْعُف بالدّما بيض الرّقاق

كذاك النّبْل والنّشّـاب فيـه يطير إلى الصدور بغيرِ واق

فكم كفٍّ على الرّمْضاء مُلقى وكم قطعةٍ من قَدَمٍ وَساق

إلى آخر الأبيات [٤٦]

الشعر هنا كما ترى يُتيح للمؤلف حرية التّصوير ، ويعطيه الفرصة لِيَخرُج من التّقرير النثري ، الذي يجعل الوصف ثابتًا جامدًا ، إلى التصوير الشّعريّ الذي يُجسّد المنظر ويحرّكه فيملأه حيويّةً ، ويدفع فيه عوامل الإثارة الكافية لتبيان حقيقة المشهد ، مما ينذُر أن يستطيع النّثر الوفاء به وفاءً كاملاً حقيقيا .

٦ - والكاتب يَدخُل أيضا لِيعقّب على الأحداث تعقيبًا شعريا ، وهو إمّا

يدخل دخولاً سافرًا واضحًا كقول كاتب سيرة الظاهر في الحديث عن الملك الصالح أبو النصر : « ولكلّ زمان دولة ورجال ، والأقدار تلعب بالناس كما تشاء .

أحسنت ظنّك بالأيام إذْ أحسنتْ ولم تخفْ سوء ما يأتي بـه القـدرْ
وسالمتْك الليالـي فاغتـررت بهـا وعند صفْو الليالي يحدُث الكدرْ »

ثم يكمل القاصُّ قصته وكأن البيتين من صميم عمله السرديّ ، وهو بهذا يستعين بالشعر ليستعيض به عن ذكر الغاية التي يريدها من قصته بطريقة خطابيّة تقريريّة ، فيلجأ إلى الأسلوب الشّعريّ التّصويريّ ليحقّق نفس الغاية مخفّفًا وقع دخوله المباشر وسط أبطال القصة وأحداثها .(٤٧)

إلا أن هذه الطريقة قليلةُ الورود في أغلب السير ؛ وإنما الغالب في السيرة الشعبية أن يدخل الكاتب متقنّعًا تحت سِتار اسم شاعرٍ معروف أو شخصيةٍ من شخصيات السيرة ، أو لعله يكتفي بأن يقول كما في سيرة سيف بن ذى يزن ، حيث يقول الشّيخ أبو النور لسيف بن ذي يزن : « إن الجماعة سيُخلّصون ولكن بعد مشقة ، ومتى كانت المشقة يعقبها فَرَج فلا تَخَفْ من الضّيق ولا من الحرج ؛ فإن الشاعر يقول في مثل هذا المعنى :

إذا النّائبـاتُ بلغْـنَ السُّهـا وكادت لهنّ تـذوبُ المُهـجْ
وساقَ القضاءُ وضاقَ الفَضا فعِند التّناهي يكونُ الفرَجْ »

وكما تقول الحكيمة عاقلة للملك سيف في نفس السيرة : « إن حرب الأقلام يا مَلِكُ أعجل من حرب الرُّمح والحُسام ، ولذلك قالتْ ذوو الأفهام في مثل ذلك المعنى بيتين من النِّظام ، وهما كناية في المرام :

ما رأينا حَزْبة مِن بطلٍ بِحُسـامٍ قطعـتْ عشرَ قِمَـمْ
بَلْ رأينا نُقطةَ مِنْ قلمٍ بِمِـدادٍ نَكّسَـتْ ألفَ عَلَمْ (٤٨) »

وكما يقول كاتب سيرة الظاهر بيبرس في حديثه عن ثورة اليمن على الملك الأشدَن :

« فقال الصَّدر الأعظم : هَوِّن عليك يا ملِكَ الزمان ، فكلٌّ عسير لا بد أن يكون بعده اليُسرى على حد قول الشاعر :

يا مَنْ تضيق الدُّنيا بما رحُبَتْ هَوِّنْ عليكَ فإن الأمرَ تقديرُ

وَاصبِرْ فالصبرُ يأكلُ كلَّ ذي أملٍ حَسَن الرَّجا وبعدَ العُسْرِ تيسيرُ [٤٩]

فالقصّاص هنا يستعين بالشّعر يرويه على لسان أبطال خياليّين ، كالخضر والشيخ أبو النور ، يرسمهم على اعتبار أنهم من أهل المعرفة والسَّداد والبصيرة النافذة ، أو على ألسنة شُعراء حقيقيين : إما يذكرهم بالاسم ، أو يشير إليهم بقوله (كما قال الشاعر) ؛ وذلك ليعطي المضمون الذي سعى إليه من سَرْدِ قصته في جزءٍ من أجزائها ، أو ربما في عمله القصصيِّ كله .. وهو بهذا يستطيع أن يهرب من إيراد المضمون إيراداً تقريريا على لسانه هو أو على لسان أبطاله الذين يشاركون في الحدَث نفسه ، فيهرب من الحكاية والوعظ إلى مثل هذا الشِّعر الذي يأتي في موضعه ؛ ليُعين على إعطاء ما أراد القَصّاص دون افتئاتٍ على جوهر القصة أو فَنِّيَّتها أو أسلوب سردها .

والمقطوعات الشعرية في هذه الحالة وما يشابهها غالباً ما تعتمد على حافظةِ القَصّاص ومحصوله الشِّعريِّ مما جمع من أقوال الشُّعراء ، كما تَعتمد على قدرته الشِّعرية هو . وهذه المقطوعاتُ تربط القصة نفسيا بها ، فإذا ما حُفِظت فهي تُحفَظ مرتبطةً بالموقف القصصيِّ الذي وردتْ فيه ، فالقَصّاص حين يركِّز تجربته الفنيةَ في أبياتِ شعرٍ سهلةِ الحفظ ، ميسرةِ التَّداوُل - يُحيلها كالمأثورات المتداوَلة على ألسنة النّاس ، فيذكِّرهم دائماً بقصته وأحداثها . وهذا هو ما حدَث بالنسبة للقصص العربية القديمة إذ ظلَّت منها شَطْرَةٌ من بيت أو

مجموعةٌ من الأسجاع - ظلت تعيش في ضمير الحياة الأدبية العربية تحت اسم الأمثال والحكم لتذكّرنا دائماً بأصلِ قصَصٍ عريقٍ لها .

وهذه المقطوعاتُ الشِّعرية التي تتميَّز دائماً بِصِغَرها ؛ فهي غالباً محصورةٌ في بيت أو بيتين وإن زادت فهي لا تجاوِز خمس أو عشر أبيات علي أقصى تقدير - جزءٌ من التَّقليد العربيِّ في تصفية التَّجربة وبلورتها ، والخروج منها بنتائجَ حِكميّة محدَّدة و واضحة . ونحن نلمحها دائماً في نهايات القصائد العربية المأثورة ، كما أننا نلاحظ وجودَها في ديوان كل شاعر عربيٍّ تقريباً ، ولهذا فليس غريباً أن نجدها - أيضاً - في السير الشعبية طالما تسدُّ حاجةً تذوقيَّةً عند المتلقّي العربيِّ لهذه السير .(٥٠)

٧- والكاتب يَدخل - أيضاً - ليلخِّص الأحداث ، ويذكِّر بكل ما مضى من مراحل السيرة ، عن طريق نَظْم الأحداث السّابقة وتقديمها تقديماً شعريا ، وغالباً ما يختفي الكاتب وراء بطل من أبطال السيرة يورد هذا الشِّعرَ على لسانه، فيَروي الأحداث التي مرت به حتى اللحظة التي يتحدَّث فيها مسجِّلاً موقفه ومواقفَ أعدائه ، ذاكراً نُصرته للحقّ ودفاعَه عن المظلومين ، ذلك الدفاعَ وتلك النصرةَ اللذين يُريد منهما وجهَ اللّٰه وإعلاء شأن دينه ، ومهاجماً أعداءَه من الكافرين ، ذاكراً كفرهم ، معدِّداً مُروقَهم وعداءهم للدين والحق .

وهذه القِطع الشعرية غالباً ما تكون طويلةً طولاً مفرِطاً ، وإن كان الذي يتحكَّم في طولها هو حجم الأحداث التي مرَّت بالبطل الذي يروي الأحداث شعراً ، ومدى أهمِّيتها ، ومقدار العِبَر والحِكَم التي يستطيع استخراجها منها .(٥١)

ومن التَّقاليد الفنية التي أمكن رصدُها للسير الشعبية كأعمال روائية هي أن البطل فيها يمرُّ بعدة مراحل : فهو أولا - يمرُّ بمرحلة التَّكوين التي يغلب فيها الجانب الذاتيُّ للبطل ، والتي تهتمُّ بمشكلته الشخصية التي تكاد تصل إلى حدٍّ

حمله الطابع المأساوي ، ثمّ تُحَلُّ حلا مُرضياً سعيداً في آخر لحظة ، وتنتهي بانتهاء مشكلة البطل وانتصاره على مشكلته الشخصيَّة سواء كانت هذه المشكلة مشكلةَ جِنس أو نَسَبٍ أو لون ، كما في عنترة والظاهر بيبرس ، أو مشكلة علاقةٍ بالأم أو بالأب أو بالابن كما في ذات الهمة وسيف بن ذي يزن .

وتبدأ بعد ذلك مرحلةُ الفروسيَّة ، وفيها يمثّل البطل صورة الفارس المدافع عن الحقّ والعدالة ، محارباً باسم محبوبته ، مستعيناً برجاله وفرسانه الذين تَعرَّف عليهم وأخضعهم لسلطانه في المرحلة الأولى . ويلي ذلك مرحلةُ الملحميَّة ، وفيها يُصبح البطل رمزاً للفكرة العربيَّة كلّها في علاقاتها بالدُّول المحيطة بها ؛ فيدخل في معاركَ مع أعداء أمته ليثبت تفوُّق العرب على غيرهم مِمَّن يحيطون بهم . ثم تأتي بعد ذلك مرحلةُ الامتداد ، وفيها يقوم أبناء البطل وفرسانُه بحمل رسالته وإكمال دوره الحياتيّ والبطوليّ .(٥٢)

والظاهرة التي يمكن رصدُها أن القصائد الطويلة التي تأتي على لسان الأبطال لسرد ما سبَق من أحداث غالبًا ما تأتي عند نهاية مرحلةٍ من هذه المراحل وبدايةِ مرحلة جديدة ، تتطوَّر فيها سِمات البطل وتتغيَّر ملامحه ، وإن كان هذا لا ينفي أنها في بعض الحالات تأتي دون ارتباطٍ بهذه المراحل ، فهي قد تأتي عند نهاية حدَثٍ كبير داخل المرحلة نفسها .

وهذا اللونُ من القصائد ظاهرةٌ عامة في كلِ السِّيَر ، إلا أنها أبرز ما تكون في سيرة سيف بن ذي يَزن ، إذ يقف البطل الملِك سيفٌ ليسترجع ما مرَّ من أحداث ، مبلوراً موقفَه منها ، مستخرجاً العبر ، مستدِلا عليها بوجوب الصُّمود، وتَقبُّل القضاء ، والاستعداد لكل ما سَيَلقى في غده من أحداثٍ جديدة .(٥٣)

وتصل بعضُ هذه القطع في الطول إلى حوالى ٤٠٠ بيت من الشِّعر ، ونحن نلمح مثلاً في سيرة ذات الهمة هذا اللونَ من القصائد الطويلة ، حيث يصل ما يَرويه المؤلف على لسان أبي محمد البطال – أحد أبطال السيرة –

عقب انتصاره على عدوّه عُقْبة ، في الجزء السبعين (ص ٧٧) حوالى ٣٩٥ بيتًا تبدأ هكذا :

ألا بلّغوا عنّي جميعَ أقاربي ... بأني بِحمد اللهِ قَدْ نِلتُ مآربي

وقدْ فُزت بالملعون عُقْبَةَ بعدَما ... تحمَّلتُ منه مبدعاتِ العجائبِ

وكمْ قد أسرني مرَّةً وأسْرْته ... وعاقبتُه يومًا وصارَ معاقِبي

وكمْ قَد رماني في البلاد بِحيلَةٍ ... وكم قَدْ رَميناه بِسَهْمِ النَّوائِبِ

إلى آخر الـ ٣٩٥ بيتا ، كلُّها من وزن واحد ملتزمة لقافية واحدة لا تتغيّر ، وتتخلّلها كلّها الحِكَم التي تلخّص التجربة وتُبلورها .[٥٤]

ولعلَّ هذا اللون من الاستعمال للشعر من آثار التّقليد العربيِّ القديم الذي لمحناه في كتب عصر التّجميع ، كالقصائد التي تَروي قصة عاد وتُبّع الأوسط وغيرهما ، ولعلّها امتدت بعد هذا إلى مِثْل ما نرى في السيرة الهلالية من محاولةٍ مستمِرَّة لتجميع الأحداث على ألسنة الأبطال في كلامٍ له وقعٌ نغميٌّ في غالب الأحيان ، وملتزم للوزن العربيّ في بعض الأحيان .

على أية حال فنحن نذهب إلى أن هذه القصائد الطويلة تُشكّل عند القاصِّ مَحاوِرَ أساسية تربط عمله النّثريَّ ، وتجعل من المتيسّر حفظه على الرّواة والمنشدين ، كما أنها وسيلةٌ لتغيير جوّ السّماع والرّواية باستعمال أداةٍ أخرى غير النثر في السرد الملخّص المركّز الذي يأتي بعد الحكاية المطوّلة ؛ ليبلور القصة ويركّزها ، ويضَعَ فيها العِبَر والمواعظ الجزئيّة التي تستثير إعجاب المتلقّي ، وتستأثر باهتمامه .

هذه هي المواقف التي يدخل فيها القَصّاص متخفّيًا وراء إحدى شخصيّاته مرةً ، وسافرًا مرة أخرى ؛ ليستعمل الشعر ، وهي كما رأينا :

١- وصف الشّخصيات وخاصة النّسائية منها .

٢- وصف الأحداث وخاصة المتحركة الممتلئة بالصور .

٣- وصف الأماكن ذات الصِّبغة الخاصة والأهمية الخاصة .

٤- التعقيب على الأحداث وبلورة التَّجربة في الحكمة الشِّعريَّة العربيَّة المعروفة .

٥- تلخيص الأحداث عند نهاية مرحلة وبداية مرحلة ، أو عند نهاية حدَثٍ له أهميته ومغزاه ، إلى غير هذا من الاستعمالات الفنية الأخرى .

فالشِّعر في السير الشعبية - إذاً - إمّا أن يأتي على لسان البطل نفسه في مواقفَ بيَّناها ، وإما أن يدخل به الكاتب متخفِّيًا أو ظاهرًا في مواقفَ بيَّناها .

وهذا الشِّعر يتراوح في الجودة والقوة بين المعلَّقات التي ترد كلُّها في سيرة عنترة بن شدَّاد على ألسنة أصحابها ، عندما يحاول عنترةُ تعليقَ قصيدته على الكعبة ، وبين النَّثر الرديء المنظوم كما رأينا في السيرة الهلالية .

إلا أن هذا الشِّعر لا يُشكِّل بحال من الأحوال أساسًا سرديا في السِّير الشَّعبية ؛ إذ هو أداةٌ يستعملها المؤلِّف حين يحتاجها ، وهو وسيلةٌ مِنْ وسائل التَّعبير تُيَسِّر عليه الكثيرَ مِمّا لا يُيَسِّره النَّثر في أحيان كثيرة .

و وجودُ هذا الشِّعر دليلٌ على سَعةِ اطِّلاع مؤلفي السيرة على ديوان العرب ؛ بل هو دليلٌ على أنَّ مَنْ تعرَّضوا لكتابة السِّير كانوا من أكثر النّاس ثقافةً في أدبهم ومأثورهم ؛ إذ كانت هذه السِّير مجالاً لإبراز هذه الثَّقافة الشّاملة التي لا تكتفي بالإلمام بالجوانب الهامّة التّاريخيّة والاجتماعيّة والبيئيّة لموطن السِّيرة وأحداثها ؛ بل هي تتعدّى هذا إلى الإلمام بحياة شعرائها ، وحِفْظ إنتاجهم ، والاستعانة به استعانةً كاملة ، وربما كانت السِّيَر بهذا تقوم بدورٍ تربويٍّ هامٍّ في إيصال هذا التُّراث إلى المتلقّين لها ، وخاصة ونحن نعلم أنهم كانوا عادةً من

العوامِّ والمحرومين من مناهل المعرفة الأخرى .

والواقع أن السِّيرة الشَّعبية حَلَّت في عصور كثيرة محلَّ كلٍّ وسائل التَّثقيف الأخرى عند جمهرة شعبنا العربيّ : تحمِلُ له تراثه وشعره ، كما تؤكِّد فيه معالم قوميته و وحدته ، وتربطه بأحداثِ تاريخه وأبطال أمته . ونحن نذهب - أيضًا - إلى أنها كانت من أهمِّ وسائل التَّربية الجَمالية لعامة الشَّعب بما قدَّمت من نماذجَ شعريةٍ رائعةٍ عربية وعامية : أما العربية فقد عرفنا أمرها ، وأما العامِّية فنحن لا نقصد بها أمثالَ ما جاء في السِّيرة الهلالية من أدب مُشوَّه ، هو وَحْي ذَوق الرواة المحترفين من غليظي الحسِّ ؛ وإنما نحن نقصد أمثال هذا الموال الذي وَرد في سيرة سيف في جُزئها السادس على لسان الملك سيفٍ مخاطبًا عاقصة :

« فقال الملك يا عاقصةُ ، هذا موّال يقول فيه قائلُه :

البِين فتَح فاه ومخالبه وخالبني وقالت لي القرى والمدن خال ابني

خطبت أخته فزوجني وخالبني حِبلت وجابت وجاء البين اتوكل

بقى عزولي وأخو مراتي وخال ابني »

وذلك في معرض حديثه عن ابنه الذي مات أثناء غيابه في سفر طويل .[٥٥]

مثل هذا المَوّال كثير في السِّيَر الشَّعبية ، وخاصة في سيرة الظاهر بيبرس على لسان البطل القاهريٍّ عثمان بن الحبلي ، وفي سيرة علي الزيبق . وهو إلى جوار النَّماذج الشِّعرية العربية الجيِّدة يجعل من السير الشعبية أداةً حقيقيَّة لِلتَّربية الجَمالية ، إلى جوار كونها أداةً من أدوات التَّثقيف الشَّعبيِّ . الأمرُ الذي لا يقلِّل من أهميتها كمرحلةٍ من أهم المراحل الفنية للرّواية العربية ، التي اكتمل لها من المعالم الفنية ما يجعلها جديرةً بالبحث القائم على معرفة مكانتها من الأنواع الأدبية ، لا الذي يأخذ بظاهرِ بعض ما يُصادفنا من أعمال كَسِبَتْها

للملحمة أو غيرها من الأصناف الأدبية الأخرى ، بل لعل النّظرة الشّاملة القائمة على الاطلاع والبحث تجعل من السِّيَر الشّعبية ثروةً لا رُوائية وحسب لتراثنا العربيِّ ، بل ثروةً للمزيد من التُّراث الشّعريِّ المتناثر بين أجزائها ومواقفها.

هوامش وتعليقات

الفصل الأول

(١) تحظى توني موريسون مؤلّفة « محبوبة » بمكانة كبيرة في الأدب الأمريكي المعاصر؛ فهي في طليعة الكاتبات الزّنجيات ، كما أنها في طليعة الكاتبات الأمريكيات اللاتي يُقدِّمن الأدب النسائيَّ الجديد . وفي « محبوبة » يتشابك العنصر الروائيُّ ، بالعنصر الفولكلوريِّ الموروث ، وهو هنا العنصر الزِّنجيُّ ؛ إذ محبوبة - البطلة - زنجيةٌ هربت من أسر صاحب المزرعة ، وتعاستها معه ومع ابنه ، وحكايات الاغتصاب والقهر . وفي هذه المحاولة البائسة للخلاص تفقد (محبوبة) ابنتها - وحين تستقرُّ آخر الأمر في مدينة أمريكية ما ، في حياةٍ أليمة ومتواضعة ، تظل ابنتُها حية في أعماقها تطاردها ، وتظهر لها : حُلماً مرة ، حيَّة مرة ، ذكرى مرة ، و وجوداً أليما ومقيماً دائماً . هذا كلُّهُ يُتيح سياقًا طليقًا للرواية ؛ لكنه مرتبط كلَّ الارتباط بالجذور الفولكلورية الزِّنجية القديمة التي تُكوِّن كلَّ الوجود الثقافيِّ للبطلة ؛ لِتُشكِّلَ النَّسيج الفقريَّ للرواية كلِّها .

(٢) اختلط الأمر بين مصطلحَي الفولكور والأدب الشّعبيِّ اختلاطًا كبيراً . وفي الدراسات الأولى للرُّواد في دنيا الدِّراسات الشعبية سنجد هذا الاختلاط واضحًا ، وسنجد التَّمييز بين المصطلحين مبهَماً إلى حدٍّ كبير ، وهذا يرجع بالدَّرجة الأولى إلى التَّرجمة للمصطلحات وعدم تطبيق المصطلح على الواقع العربيِّ للموروث الشعبيِّ .

(٣) راجع عالَم الفولكلور للدكتور محمد الجوهري ، والفولكلور ما هو

لفوزي العنتيل ، والفولكلور وقضاياه وتاريخه ليوري سوكولوف ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس ، وعلم الفولكلور لألكزندر هجوتي كراب ترجمة رشدي صالح ، ومقدمة في الفولكلور لأحمد مرسي ، ونظريات الفولكلور المعاصرة لــ د . دوسون ترجمة محمد الجوهري وحسين الشامي ، والفولكلور في العالم العربيّ لشوقي عبد الحكيم ، ومعجم الفولكلور للدكتور عبد الحميد يونس ، وغيرها .

(٤) راجع كتاب الدكتور أحمد كمال زكي (الأساطير) .

(٥) راجع حكايات الجانّ والحكاية المرحة وحكاية الحيوان والخرافة المحلية ، والخرافة المهاجرة عند ألكزندر كراب في كتابه علم الفولكور ترجمة رشدي صالح .

(٦) راجع عالم الفولكلور للدكتور محمد الجوهري .

(٧) التّابو مُصطلح أطلِق على ما هو محظورٌ تداوُله عملاً أو قولاً ؛ لأنه يعرّض متداوِله للأذى السّحري الموجود في هذا المحظور . وقد شاع استعمال المصطلح عند الأنثروبولجيّين في كل اللغات ، وهو يحمل دائماً نفس الدّلالة ؛ فالتّعامل مع التابو أو المحرّم مصدرٌ خطر على المتعاملين معه ، كما أنه بهذا التّعامل يعرّض المتعامل نفسه لخطر غضب الآلهة ونقمتهم عليه .

(٨) راجع معجم الفولكلور للدكتور عبد الحميد يونس ، الذي يذكر أن الكلمة معناها الأقارب ، أي الحيوان الذي ترتبط به العشيرة ، والذي يُعتبر الجدّ الأكبر الذى انحدرت العشيرة منه . ويشير المعجم إلى دراسات فريزر عن الطّوطمية وأصل الطوطمية أو بدايات الدّين والطوطمية عند أهل استراليا الأصليين .. ثم يشير إلى الدراسات الأنثروبولجية التالية لدراسات فريزر ، ويلخّص هذه الدراسات بدقة ، ولهذا يحسن الرجوع إلى هذه المادة في معجم الدكتور يونس .

(٩) راجع السيرة الشعبية ، وأضواء على السيرة الشعبية ، والسِّير الشعبية العربية ، وكلُّها لفاروق خورشيد .

(١٠) راجع أرنولد كتل في كتابه مقدمة إلى الرواية الإنجليزية :

Arnold Kettle: An Introduction to the English Novel. Vol. I. London, Oxford University Press, 1956.

وراجع شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية للدكتور علي الراعي .

(١١) راجع الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال ، والقصة في الأدب العربي القديم للدكتور محمود ذهني ، وشخصية المحتال للدكتور علي الراعي .

(١٢) راجع عالم الأدب الشعبي العجيب لفاروق خورشيد .

(١٣) راجع حضارة الإسلام لڤون جرونيباوم .

(١٤) راجع دائرة المعارف الإسلامية مادة ألف ليلة وليلة ، وكتاب ألف ليلة وليلة للدكتورة سهير القلماوي ، وكتاب الدكتور عبد الحميد يونس المستشرقون وألف ليلة .

(١٥) هناك نظريتان تحكمان قضية التَّشابه في الموتيفات الفولكلورية عند كلِّ الشعوب : النَّظرية التي تتحدَّث عن انتقال الفولكلور من الهند عبر الشعوب الآريَّة إلى الفولكلور الأوروبيِّ ، وهي نظرية عنصرية تقوم أساسًا على تفرُّد الشعوب الآريَّة بالإبداع الحضاريِّ ؛ إذ هي وحدَها القادرةُ على إفراز المنتوج الثقافيِّ الدِّراميِّ الذي يكوِّن التِّيمات أو الموتيفات الفولكلوريّة التي دخلت فولكلور كلِّ الشعوب بعد ذلك عن طريق النَّقل والمحاكاة والتَّرجمة . ثم جاءت النَّظرية التي تسود الآن عند علماء الفولكلور ، التي تقوم على أساس أن كل الشعوب تساوَتْ في تفسيراتها الشَّعبية للعلاقات المحيطة بها ، في محاولةِ

لفهم موقف الإنسان من ظواهر الكون ، وأن الاختلاف بين تفسيرات هذه الشعوب يكمن لا في الموتيفات المستعمَلة - التي تكاد تكون واحدة - وإنما يكمن في طريقة العلاج والتَّناول ، والأثر البيئيّ والحضاريّ الذي يترك طابعه على المنتوج الفولكلوري ليُمايِزَ بين شعبٍ أو آخر .

(١٦) راجع مقال أدب الغرب الأمريكيّ لفاروق خورشيد في مجلة الهلال، وراجع كتاب عالم الأدب الشَّعبيّ العجيب للكاتب نفسه .

(١٧) راجع مقدمة الدكتور عبد العزيز الأهواني للتَّرجمة العربية لدون كيشوت ، وراجع الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال ، وراجع القصة العربية القديمة للدكتور محمود ذهني ، وراجع عالم الأدب الشعبي العجيب لفاروق خورشيد .

(١٨) راجع السِّيرة النبوية لابن هشام ، وراجع كِتاب في الرواية العربية : عصر التَّجميع لفاروق خورشيد .

(١٩) راجع مقدمة علي الزيبق لفاروق خورشيد ، وأضواء على السِّيَر الشعبية للكاتب نفسه ، وراجع كتاب حكايات الشُّطار والعيّارين للدكتور محمد رجب النجار ، وراجع كتاب مقدمة إلى الأدب الإنجليزي لأرنولد كتل الذي سبقت الإشارة إليه في هامش (١٠) ، وراجع شخصية المحتال للدكتور علي الراعي .

(٢٠) راجع بديع الزمان للدكتور مصطفى الشكعة ، والمقامات للدكتور شوقي ضيف ، وكتاب شخصية المحتال للدكتور علي الراعي ، والأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال ، وكتاب القصة في الأدب العربي القديم للدكتور محمود ذهني .

(٢١) راجع كتاب خيال الظل للدكتور إبراهيم حمادة ، وراجع كتاب الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال ، وراجع كتاب جذور شعبية في

المسرح العربي لفاروق خورشيد ، وراجع كتاب خيال الظل للدكتور عبد الحميد يونس .

(٢٢) راجع كتاب أشكال الإبداع في التّعبير الشعبيّ للدكتورة نبيلة إبراهيم ، وكتاب فنّ كتابة السيرة الشعبية للدكتور محمود ذهني وفاروق خورشيد ، وكتاب السِّيَر الشعبية العربية لفاروق خورشيد ، وكتاب السير الشعبية للكاتب نفسه ، وكتاب السيرة الشعبية للدكتور عبدالحميد يونس .

الفصل الثاني

(١) راجع الحكاية الخرافية ، تأليف فريدرش ڤون ديرلاين ، ترجمة الدكتورة نبيلة إبراهيم ، ص ١٧ وما بعدها من الفصل الأول من الكتاب .

(٢) راجع ألف ليلة وليلة ، للدكتورة سهير القلماوي .

(٣) راجع فجر الإسلام لأحمد أمين ص ٢٠٤ من الطبعة الخامسة ، نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الفصل الخاص بابن المقفع وآثاره الأدبية .

(٤) المصدر السابق ، وراجع مناقشة حكاية الحيوان عند ديرلاين بدءاً من صفحة ٧٧ .

(٥) ص ١٨ الحكاية الخرافية وما بعدها .

(٦) كليلة ودمنة باب (عرض الكتاب) .

(٧) التفريق هنا بين المتلقّي العاديّ ، وبين المتلقّي المثقّف ، يلفت إلى الإحساس بأن حكايات الحيوان هذه ستدخل – إن لم تكن داخلة من الأصل– في المتداول الشّعبيّ من الحكايات ، فهي من كلام (العوام) وحكاياتهم ، وهو يحاول أن ينبّه إلى أن القضية أكبر من تسلية العوامّ ، بما يتداولونه في أسمارهم من هذه الحكايات التي جاءت على ألسنة الحيوانات و (البهائم) . راجع ص ٣٦ من كليلة ودمنة .

(٨) لعل حِسّ ابن المقفع كمبدع سبق حِسّ كل البلاغيين ، وأصحاب

النقد الأدبي في إفراده أصحاب الفكر بمنحى خاص في فهم النص الأدبي ، وهو هنا يقدم ثلاثة مستويات : مستوى فهم العوام ، ومستوى فهم المثقَّفين ، ثم المستوى الثالث ، وهو مستوى فهمِ مَنْ أسماهم بالفلاسفة . وهو ما يؤكد نظرية القراءات المتعدِّدة للنص الأدبيِّ ، وهو ما وقف عنده الأستاذ أمين الخولي في (فن القول) كانطلاقةٍ لتحرير البلاغة وتجديد نظرتها إلى النص الأدبي .

(٩) راجع ص ٢٠ من الحكاية الخرافية لديرلاين ، وما بعدها .

(١٠) راجع ص ٣٢ من الحكاية الخرافية لديرلاين .

(١١) راجع الغصن الذهبيّ لجيمس فريزر .

(١٢) راجع الحكاية الخرافية لديرلاين .

(١٣) راجع ألف ليلة وليلة للدكتورة سهير القلماوي ، وراجع مادة ألف ليلة وليلة في دائرة المعارف الإسلامية .

(١٤) راجع الحكاية الخرافية لديرلاين .

(١٥) راجع أوائل المجلد الثالث من ألف ليلة وليلة .

(١٦) راجع نسخة جالان على النسخة العربية ، ولاحظ غياب حكاية علي بابا ، وحكاية علاء الدين والمصباح السِّحريِّ .

(١٧) راجع الطبعة الشامية من ألف ليلة وليلة .

(١٨) راجع عالم الأدب الشعبيّ العجيب لفاروق خورشيد ، وراجع أيضاً الموروث الشعبيّ للمؤلف نفسه .

(١٩) راجع كتاب أشكال التَّعبير في الأدب الشعبي للدكتورة نبيلة إبراهيم .

(٢٠) ونحن نتحدث عن الحكاية الخرافية هنا باعتبارها جزءاً من الأدب الشَّعبيِّ ، ولا نُدخل فيها الحكاية الشعبية المتداولة باعتبارها من الفولكلور التلقائيِّ العفويّ الذي لا يدخل في إطار الأدب الشَّعبيِّ . ويُفرِّق بينهما ديرلاين

في كتابه الحكاية الخرافية في ص ١٢٦ بقوله : « إن الحكاية الخرافية بكل ما فيها من عناصر تُعَدُّ أدبًا ، أما الحكاية الشَّعبية فهي تمتزج بالواقع الحقيقيِّ في أعمق أعماقه ، وليس لها طابَع أدبيّ صِرْف .» ويعود ليؤكِّد هذا المعنى بقوله : « الحكايةُ الخرافية ذاتُ طريقة تجريديَّة في العَرْض كما أنها تسمو بالموضوع والصور إلى درجة مثالية ، أما الحكايةُ الشعبية فحِسِّيَّة .» ثم يقول : « إن الحكاية الشَّعبية جادَّة في طابعها ، أما الحكاية الخرافية فهي تتحرَّك بين ما هو جادٌّ وما هو هزليٌّ .» آخر الأمر فإن الحكاية الشعبية عندنا فولكلور وليست أدبًا شعبيا ، وهي قد تَدخل في تكوينات الحكاية الخرافية ، ولكنها حتى حين تدخل في هذه التَّكوينات ليست أدبًا ؛ وإنما هي مأثور شعبيٌّ لم يَرْقَ إلى مرتبة الأدب ، الذي يحتاج إلى نوع من التَّنظيم والشَّكل ، يتحقَّق في الحكاية الخرافية التي تدخل به إلى دنيا الأدب الشَّعبيِّ . فالحكاية الشَّعبية قد تدخل في مكوِّنات الوحدات التي تكون إحدى جزئيات السِّيرة الشعبية ، ولكن بعد أن تدخل في إطار الحكاية الخرافية أولاً .

(٢١) راجع نشأة التَّدوين التاريخيِّ عند العرب للدكتور حسين نصار .

(٢٢) راجع أضواء على السِّير الشَّعبية لفاروق خورشيد .

(٢٣) راجع جذور شعبيّة للمسرح العربيِّ لفاروق خورشيد .

(٢٤) راجع فجر الإسلام لأحمد أمين .

(٢٥) راجع اللغة والحضارة للدكتور مَصطفى مندور .

(٢٦) راجع حديث الأربعاء للدكتور طه حسين في كل أجزائه .

(٢٧) راجع كتاب الدكتورة نفوسة زكريا عن معارك العامية والفصحى .

(٢٨) راجع فصل الكهانة في كتاب جذور شعبية للمسرح العربي .

(٢٩) راجع الشعر والشعراء لابن قُتَيبة .

(٣٠) راجع مقالاً لنا نُشِر بعنوان « الأدبُ الشَّعبيُّ والوحدة العربية » في

عددٍ من أعدد مجلة العربي في الخمسينيات لست أذكره ، ولست أجده تحت يدي الآن .

(٣١) أستثني من هذا بعضَ الجهود الجادّة للدكتور محمد عوني عبد الرؤوف ، والدكتور أحمد حجازي ، والدكتور عبد العزيز مطر .

(٣٢) قال تعالى في الآية ٦٩ من سورة المائدة ﴿ إنَّ الذينَ آمنوا وَالَّذينَ هادوا وَالصّابِئونَ والنَّصارى مَنْ آمنَ بِاللَّهِ وَالْيومِ الآخِرِ وعَمِلَ صالِحًا فَلا خَوفٌ عليهِمْ وَلا هُمْ يَحزَنونَ .﴾ صدق الله العظيم

ويقول تعالى في سورة البقرة الآية ٦٢ ﴿ إنَّ الَّذينَ آمنوا وَالَّذينَ هادوا وَالنَّصارى والصَّابِئينَ مَنْ آمَنَ بِاللهِ وَاليوم الآخِرِ وعَمِل صالحًا فَلَهُمْ أجْرُهُم عِنْد رَبِّهِمْ وَلا خَوْفٌ عَلَيهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنون .» صدق الله العظيم .

(٣٣) تحدَّث القرآن الكريم عن عاد وثمود ، طسم وجديس ، وعن العماليق والجراهمة ، وكلُّها شعوب بادَتْ قبل ظهور الإسلام .

(٣٤) ذكر القرآن الكريم موقف عادٍ من هود ، وموقف ثَمود من صالح ، وموقف الكَنْعانيّين من إبراهيم ، وموقف الفراعنة من موسى ، وموقف آل نوح منه ومن دعوته .

(٣٥) هذا مبحث ممتلئ بالمزالق ، ولكنه مبحث هامٌّ وضروريٌّ بالنِّسبة لدراستنا عن السِّيرة الشعبية ، وخاصة تلك التي يقوم فيها الجانُّ بأدوار رئيسية لا تقلُّ عن أدوار الأبطال من الإنس أهمية وفَعاليَّة في مسار العمل الروائيِّ ، وأبرزها سيرةُ سيف بن ذي يزن .

فأولاً – ساوى القرآن الكريم بين الإنس والجنّ في سبب الخَلْق ، إذ يقول تعالى في آية ٥٦ من سورة الذّارِيات ﴿ وَما خلقْتُ الجِنَّ وَالإنْسَ إلا لِيَعْبُدونَ .﴾ صدق الله العظيم .

كما ساوى القرآن الكريم بينهما في المسئولية والعقاب ، يقول تعالى في

سورة الأنْعام ، الآية (١٣٠) ﴿ يا مَعْشَرَ الجنِّ وَالإنْسِ أ لَمْ يَأتِكُمْ رُسُلٌ مِنْكُم يَقُصّونَ عَلَيْكُمْ آياتي وَيُنْذِرونكُمْ لِقاءَ يَوْمِكُمْ هَذا قالوا شَهِدْنا عَلى أنْفُسِنا وَغَرَّتْهُمُ الحَياةُ الدُّنيا وَشَهِدوا عَلى أنْفُسِهِمْ أنَّهم كانوا كافِرين .﴾ صدق اللّٰه العظيم .

كما يتساوى الاثنان – أيضًا – في الطاعة لأمر اللّٰه ؛ إذ يُسخِّرهم لخدمة سليمان ، يقول تعالى في سورة النمل الآية ١٧ ﴿ وَحُشِرَ لِسُلَيْمانَ جُنودُهُ مِنَ الجِنِّ والإنْسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يوزَعونَ .﴾ صدق اللّٰه العظيم . ويقول تعالى في سورة سَبَأ الآية ١٢ ، ١٣ ﴿ وَلِسُلَيْمانَ الرّيحُ غُدُوُّها شَهْرٌ وَرَواحُها شَهْرٌ وَأَسَلْنا لَهُ عَيْنَ القِطْرِ وَمِنَ الجِنِّ مَنْ يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإذْنِ رَبِّهِ وَمَنْ يَزِغْ مِنْهُم عَنْ أمْرِنا نُذِقْهُ مِنْ عَذابِ السَّعيرِ . يَعملُونَ لَهُ ما يَشاءُ مِنْ مَحاريبَ وَتَماثيلَ وَجِفانٍ كَالْجَوابِ وَقُدورٍ راسِياتٍ اِعْمَلوا آلَ داودَ شُكْرًا وَقَليلٌ مِنْ عبادِيَ الشَّكورُ .﴾ صدق اللّٰه العظيم .

وثانيا – جعل القرآن الكريم من الجنِّ سببًا لغواية الإنسان وخديعته ، يقول تعالى في سورة الجنّ الآية ٦ ﴿ وَأَنَّهُ كانَ رِجالٌ مِنَ الإنْسِ يَعوذونَ بِرِجالٍ مِنَ الجِنِّ فَزادوهُمْ رَهَقًا .﴾ صدق اللّٰه العظيم . ويقول تعالى في الآيتين ٤٠ و ٤١ من سورة سَبَأ ﴿ وَيَوْمَ يَحْشُرُهُمْ جَميعًا ثُمَّ يَقولُ لِلْمَلائِكَةِ أ هَؤُلاءِ إيّاكُمْ كانوا يَعْبُدونَ قالوا سُبْحانَكَ أنْتَ وَلِيُّنا مِنْ دونِهِمْ بَلْ كانوا يَعْبُدونَ الجِنَّ أكْثَرُهُمْ بِهِمْ مُؤْمِنونَ .﴾ صدق اللّٰه العظيم .

وثالثا – أثبت القرآن الكريم للجنِّ القدراتِ الخارقة التي تفوق طاقة الإنسان العاديّ وقدراته . راجع الآية ١٧ من سورة النمل الموجودة في هذه الحاشية ، كما يقول تعالى في الآية ٣٩ من سورة النمل ﴿ قالَ عِفْريتٌ مِنَ الجِنِّ أنا آتيكَ بِهِ قَبْلَ أنْ تَقومَ مِنْ مَقامِكَ وَإنّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أمينٌ .﴾ صدق اللّٰه العظيم .

وهناك رابعا – هذه العلاقة المزدوِجة بين الجنِّ والإنس ، إذ يقول تعالى

في سورة الرحمن الآية ٥٦ ﴿ فيهِنَّ قاصِراتُ الطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إنْسٌ قَبْلَهُمْ وَلا جانٌّ .﴾ صدق الله العظيم . ويقول في نفس السّورة الآيات ٧٠ و ٧١ و٧٢ و ٧٣ و ٧٤ : ﴿ فيهِنَّ خَيْراتٌ حِسانٌ . فَبِأيِّ آلاءِ رَبِّكُما تُكَذِّبانِ . حورٌ مَقْصُوراتٌ في الخِيامِ . فَبِأيِّ آلاءِ رَبِّكُما تُكَذِّبانِ . لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إنْسٌ قَبْلَهُمْ وَلا جَانٌّ .﴾ صدق الله العظيم .

(٣٦) قال تعالى في سورة الأعراف الآيات ٢٣ و ٢٤ و ٢٥ ﴿ قالا رَبَّنا ظَلَمْنا أنْفُسَنا وَإنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنا وَتَرْحَمْنا لَنَكونَنَّ مِنَ الخاسِرينَ . قالَ اهْبِطوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ في الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتاعٌ إلى حينٍ . قالَ فيها تَحْيَوْنَ وفيها تَموتونَ وَمِنْها تُخْرَجونَ .﴾ صدق الله العظيم .

(٣٧) ورد حديث السحر وما لَدى السَّحرة من معرفة تضرُّ ولا تنفع ، ودورهم في غواية الناس كثيراً في القرآن الكريم ، ولكن الآية ١٠٢ من سورة البقرة ترتبط بموضوعنا كل الارتباط ، فهي تقول : ﴿ وَاتَّبَعوا ما تَتْلو الشَّياطينُ عَلى مُلْكِ سُلَيْمانَ وَما كَفَرَ سُلَيْمانُ وَلكِنَّ الشَّياطينَ كَفَروا يُعَلِّمونَ النّاسَ السِّحْرَ وَما أُنْزِلَ عَلى المَلَكَيْنِ بِبابِلَ هاروتَ وَماروتَ وَما يُعَلِّمانِ مِنْ أحَدٍ حَتّى يَقولا إنَّما نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلا تَكْفُرْ فَيَتَعَلَّمونَ مِنْهُما ما يُفَرِّقونَ بِهِ بَيْنَ المَرْءِ وَزَوْجِهِ وَما هُمْ بِضارِّينَ بِهِ مِنْ أحَدٍ إلا بِإذْنِ اللهِ وَيَتَعَلَّمونَ ما يَضُرُّهُمْ وَلا يَنْفَعُهُمْ وَلَقَدْ عَلِموا لَمَنِ اشْتَراهُ ما لَهُ في الآخِرَةِ مِنْ خَلاقٍ وَلَبِئْسَ ما شَرَوْا بِهِ أنْفُسَهُمْ لَوْ كانوا يَعْلَمونَ .﴾ صدق الله العظيم .

(٣٨) راجع الآية ٤٤ من سورة يوسف ، والآية ٥ من سورة الأنبياء .

(٣٩) نُسبت هذه الإسرائيليات إلى أسماءٍ كثيرة لرواة معروفين قبل كَعْبِ الأحبار و وَهْبِ بن منبّه وعُبيد بن شَرِيَّة وعبد الله بن سَلول وغيرهم .

(٤٠) راجع كتاب في الرّواية العربية : عصر التّجميع ، الذي ناقشتْ فصوله الأخيرة جهودَ ابنِ هشام بالنسبة لهذه الكتب . وابنُ هشام هنا يمثِّل

بداية عصر التأليف ، في الرواية العربية ، وهو العصر السّابق لعصر الإبداع الذي تمثله السّيرة الشعبية العربية ، وكتب المجمّعات القصصية الكثيرة .

(٤١) جعلتْ ألف ليلة والسّيرة الشعبية من السّحر عِلْماً يُدرس ويُتعلّم ؛ بل جعلته جزءاً من ثقافة العصر الذي لا بدّ من تعلُّمه لتكمل لمثقّف العصر أدوات ثقافته . وهي ظاهرة تستند في أساسها لقصة يوسف القرآنية في تعلُّمه لتفسير الأحلام ، ولمعجزة موسى السّحرية التي جعلته يُبطل سحر الكهنة الكفار .

(٤٢) سيرة سيف بن ذي يَزَن هي أبرز السِّيَر التي استُعمِل فيها السحر بكثرة واضحة ، في حين استعمل في باقي السِّير بدرجات متفاوتة ، وخاصة في سيرة علي الزيبق المصريّ . وسنلاحظ أن هاتين السيرتَيْن بالذات كُتِبا عن مصر ، وعَكَستا جوا مصريا أسطوريا في سيرة سَيْف ، و واقعيا في سيرة علي الزيبق .

(٤٣) راجع فصل الزمان والمكان في هذه الدراسة .

(٤٤) تُسمّي السيرة الساحر الخيِّر باسم الحكيم ، كما تدور الأحداث في الأرض المصرية دون وقوف عند جزئيّات الوصف المكانيّ ؛ وإنما هي تَعْبر خلال معابد ومسلات من الواضح أنها متأثرة بالآثار المصرية ، كما يبدو الأثر المصري واضحًا في تسميات الأبطال ، فهناك المَلِكة (جيزة) ، والحكيم (أخميم) الطالب ، والملك (أبو تاج) والبطل (دمنهور) الوحش ، إلى آخر التّسميات المرتبطة بالمدن المصرية .

(٤٥) استمدَّ الخيال الشعبيُّ في السيرة الشعبية ، وفي ألف ليلة وليلة – الكثيرَ من الصور عن سليمان وقوّته وعالمه السِّحريِّ من تفسير المفسِّرين للآيات القرآنية عن سليمان . راجع سورة النمل وسبأ والأنبياء والأنعام والنساء والبقرة .

(٤٦) يسمي فريز في كتابه الغصن الذهبيّ السحر باسم العِلْم الأول ، أو العلم القديم ، وهو العلم الذي عرَفه العالم القديم ، وجَمَع بين المعلومة

الحقيقية ، وارتباطها المعبديّ ، ورمزها العقائديّ ، ومخاوف الإنسان ، وعمل الخيال الشعبيّ وهو عِلْم المعبد الذي كان الكهنة يتناقلونه في سرِّية كاملة ؛ ليحافظوا على سيطرتهم على عقليات أتباع الأديان القديمة و ولائهم الدّائم . ومن هذا العلم خرجَتْ كلُّ العلوم التي عرفتْها البشرية حين انفصلتْ هذه العلوم عن الزّخم الخياليّ ، ودخلت عالَم التّجريب المعمليّ . فالسحر هو عِلْم الإنسان قبل أن يملك ناحية التّجريب ، وقبل أن يتحرّر العقل من مزيج الخيال والمعرفة والأسطورة الذي تحكّم فيه فترة طويلة من عمر البشرية .

(٤٧) راجع مشاهد هذه الحروب في سيرة سيف بن ذي يَزن ، وستجد صورةً لما قدّمه الخيال الشعبيُّ لحروب الذّرة والحروب الكونية ، وكأنك تقرأ إبداع أحد كتّاب الخيال العلميّ المعاصرين . ولنا في هذا الموضوع مقالٌ نُشِر في مجلة الفنون الشّعبية الفَصْلية

(٤٨) راجع الحاشية (٣٧) من هذه الحواشي .

(٤٩) راجع العرائس للثّعالبيّ ، وقصص الأنبياء ، وتفسير القرطبي ، ونهاية الأرب .

(٥٠) راجع الحاشية (٣٧) من هذه الحواشي .

(٥١) المجلد الأول من ألف ليلة وليلة .

(٥٢) راجع المجلد الثالث من ألف ليلة وليلة .

(٥٣) المجلد الأول من ألف ليلة وليلة .

(٥٤) المجلد الثاني من ألف ليلة وليلة .

(٥٥) المجلد الثالث من ألف ليلة وليلة .

(٥٦) راجع الحاشية (٣٥) من هذه الحواشي .

(٥٧) راجع عالم الأدب الشعبي العجيب للمؤلف .

(٥٨) راجع ألف ليلة وليلة للدكتورة سهير القلماوي .

(٥٩) المصدر السابق .

(٦٠) راجع العرائس للثعالبي .

(٦١) راجع في بلاد السندباد للمؤلف .

(٦٢) راجع نهاية الأرب للنُّويْري ، ومروج الذهب للمسعوديّ .

(٦٣) راجع الجزء الأول ، المجلد الأول من سيرة سيف بن ذي يزن .

(٦٤) راجع المسعودي في مُروج الذهب والنُّويري في نهاية الأرب .

(٦٥) راجع قصة فداء عبد الله في سيرة ابن هشام .

(٦٦) تمتلئ سيرة الهلاليّة بِضَرْب الرمل ، وأبو زيد نفسُه رمّال يعرف ضَرْب الرّمل ، ويقرأ من خلاله الغيب . كذلك سيرة الزّير سالم تمتلئ في قِسْمها الأول بالرّمّالين الذين يستعين بهم الملك حسّان التُّبّعِيُّ لمعرفة الغيب وقراءة المستقبل . وصورة الرّمّال الذي يتنكّر في زيّ سَلال الخيل ؛ ليعرف مكان الخيل ، ويرسُم خُطّة سلّه أو سرقته – متكررة في سيرة عنترة بن شدّاد ، وسيرة ذات الهِمّة . وما زال الضمير الشعبيُّ المصريُّ إلى الآن يتحدّث عن قارئة الودع ، والمغربيّ الكذاب الذي يفتح الكتاب .

(٦٧) السّيرة النّبوية لابن هشام ممتلئة بهذه الصُّور ، وسنجد أصداءها في كتب الأدب والتاريخ كنهاية الأرب للنويري ، ومروج الذهب للمسعودي ، والعقد الفريد لابن عبد ربّه .

(٦٨) تابع هذا في قصة موسى في القرآن الكريم ، وتابِعْه في ولادة عنترة ابن شداد في سيرة عنترة ، وفي وِلادة حمزة في سيرة حمزة البهلوان ، وتابِعْه في سيرة سيف بن ذي يزن ، ونبوءة وزيرَي الملك سيف أرعد حول سيف بن ذي يزن والطفلة شامة ابنة الملك أفراح .

(٦٩) راجع الجزء الأول ، المجلد الأول من سيرة عنترة بن شدّاد .

(٧٠) راجع الجزء الأول ، المجلد الأول من سيرة حمزة البهلوان .

(٧١) راجع سورة يوسف ، وراجع العرائس في حديثه عن يوسف ، وراجع قصص الأنبياء للثعالبي .

(٧٢) راجع مروج الذهب ، وراجع فصولاً مستقلّة كتبها النُّويري عن هذه (العلوم) التي اعتبرها خاصّةً بالعرب دون غيرهم ، كما فعل المسعوديُّ تماماً .

(٧٣) راجع سيرة الزير سالم في أجزائها الأولى .

(٧٤) راجع سورة الكهف ، الآيات من ٦٠ حتى ٨٢ .

(٧٥) راجع كتابنا موسى والخضر .

(٧٦) قال تعالى في سورة يونس الآية ١٩ ﴿ وَما كانَ النّاسُ إلا أُمَّةً واحِدَةً فَاخْتَلَفوا وَلَوْلا كَلِمَةٌ سَبَقَتْ مِنْ رَبِّكَ لَقُضِيَ بَيْنَهُمْ فيما فيهِ يَخْتَلِفونَ .﴾ صدق الله العظيم . ويقول تعالى في سورة الشّورى الآية ١٠ ﴿ وَما اخْتَلَفْتُمْ فيهِ مِنْ شَيْءٍ فَحُكْمُهُ إلى اللهِ ذَلِكُمُ اللهُ رَبّي عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإلَيْهِ أنيبُ .﴾ صدق الله العظيم . ويقول في الآية ٦ من سورة يونس ﴿ إنَّ في اخْتِلافِ اللَّيْلِ وَالنَّهارِ وَما خَلَقَ اللهُ في السَّمواتِ وَالأرضْ لآياتٍ لِقَوْمٍ يَتَّقونَ .﴾ صدق الله العظيم . ويقول تعالى في سورة هود الآية ١١٨ : ﴿ ولو شاء ربُّكَ لجعل الناسَ أمةً واحدَةً وَلا يزالونَ مُخْتلفين .﴾

(٧٧) راجع الآيات ٢٧ الرّعد ، ٤ ، ٢٧ إبراهيم ، ٨ فاطر ، ٣٤ غافر وغيرها كثير .

(٧٨) راجع الأجزاء الأولى من المجلد الأول من سيرة الظاهر بيبرس .

(٧٩) راجع سيرة ذات الهمّة .

(٨٠) اسمه في السّيرة الشّعبية (عتمان بن الحبلي) ، وقد آثرنا تسميته بهذا الاسم لأنه كان يَستعمِل (الرَّزّة) في ضَرْب ضحاياه ، وأخْذِ الإتاوات منهم ، وقدِ استعملنا هذه التَّسمية في رواية (حَفْنَة من رجال) المطبوعة ، وفي المسلسل الإذاعي (منتصرون لكن أغراب) المُذاع .

(٨١) أورثه القاصُّ الشعبيُّ في سيرة الظاهر بيتَ جوان البطل الصليبيّ ، والجاسوس الرئيسيّ في سيرة ذات الهمة ، وهو بَيْتُ جوان ، الموجود في (بير جُوان) في الجمالية ، مما يشي بِصِلاتٍ روائية وفنية بين السِّير الشعبية ، تحتاج إلى وقفةٍ وتأمل من الدّارسين الشعبيين .

(٨٢) راجع المجلد الأول من سيرة الظاهر بيبرس .

(٨٣) راجع سورة الكهف من الآية ٨٣ في الحديث عن ذى القرنين وحتى الآية ٩٣ من نفس السورة .

(٨٤) سيرة ذات الهمة ، وسيرة الظاهر بيبرس ، وسيرة علي الزيبق .

(٨٥) سيرة عنترة بن شدّاد ، وسيرة حمزة البهلوان ، وسيرة الزير سالم .

(٨٦) سيرة سيف بن ذي يزن .

(٨٧) اِقرأ الحيوان ، والأشباه والأضداد للجاحظ .

(٨٨) قال تعالى في سورة الإخلاص : ﴿ قُلْ هُوَ اللهُ أحَدٌ . اللّهُ الصَّمَدُ . لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ . وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أحَدٌ .﴾ صدق الله العظيم

(٨٩) راجع دراستنا الكاملة لهذا الموضوع في جذور شعبية في المسرح العربيّ ، وفي كتاب الموروث الشّعبي .

الفصل الثالث

(١) راجع كتاب السِّير الشعبية من سلسلة كتابك ، إصدار دار المعارف .

(٢) راجع ملوك المناذرة والغساسنة والتّبابعة ، وراجع قصة صخر آخر ملوك العرب ، وقصة محاولة ابنه امرئ القيس الثأر له ، واسترجاع ملكه ، في كتب الأدب والتاريخ عامة . وراجع ديوان امرئ القيس ، وقصته في الأغاني للأصفهاني .

(٣) راجع أخبار الشّعراء الصعاليك في الأغاني ، وراجع رسالة الهَزْليين

للدكتور أحمد كمال زكي ، وراجع الأغاني في الشعراء الصعاليك ، وراجع نهاية الأرب للنّويري ، وراجع دراسة الدكتور يوسف خليف عن شعر الصّعاليك .

(٤) راجع كتاب سيرة عنترة للدكتور محمود ذهني ، وخاصة الجزء الأخير الذي خصَّصه لعنترة بين التاريخ والسيرة .

(٥) كان الدكتور عبد الحميد يونس رحمه الله بصدد دراسة مستفيضة عن هارون الرشيد كبطل شعبيٍّ فرض اسمه على كل الأعمال الشَّعبية التي تحدَّثت عن الملوك المسلمين . وكان يريد أن يَبْعُد بالدِّراسة عن الدراسة التاريخية التي طرقها دارسون كثيرون ، وأحسَّ أنها لم تُوفِّ الشخصية الشعبية لهارون الرشيد حقَّها . وأعتقِد أنه بدأها بالفعل ، وقَطع فيها مرحلة طويلة ؛ ولكن ما أنجزه منها لم يُنشر .

(٦) انظر ألف ليلة وليلة ، وحكايات الحشّاشين ، ونوادر الحمقى والنَّوكى والمغفَّلين .

(٧) انظر قصص الأنبياء للثعالبي .

(٨) انظر الحديث عن سليمان في كتاب العرائس ، وقصص الأنبياء للثعالبي .

(٩) انظر التّيجان لوهب بن منبه ، وأخبارِ ملوك اليمن لعُبيد بن شَرِيَّة الجرهمي ، وانظر في الرواية العربية : عصر التَّجميع للمؤلف .

(١٠) المدهش أن سيرة حمزة البهلوان (طبعة محمد صُبيح) تحمل في صفحتها الثالثة تأكيداً للمعنى الذي ذهبنا إليه عن الملوك الذين يحوِّلهم الضمير الشعبيُّ إلى أسماءٍ رامزة لكل ملوك شعبٍ معيَّن ؛ إذ تقول السيرة (وقد أطلِق على كلِّ ملك تولّى تَخْت هذه الممالك لقبُ كسرى أنوشروان ، صاحب التَّاج والإيوان .)

(١١) لم يُصِب الماءُ المقدَّس عقب أخيل فغَدا هو نقطة ضعفه التي نالتْه فيه ضربةُ غدرٍ قضتْ عليه . راجع الأساطير الإغريقية .

(١٢) قوة شمشون الجبّار كانت تكمن في شَعره ، وعندما تعرِف دليلة هذا السِّر تحتال حتى تتمكّن من قَصِّ شَعره ، فيغدو شمشون بلا حولٍ ولا قوة ، وتتركه مقيداً في أحد أعمدة المعبد فريسة سهلة لأعدائه . راجع التَّوراة .

(١٣) في سيرة عنترة بن شدّاد : يعجز أعداؤه عن قتله رغم كل ما يصيبونه به من جِراح ، حتى لقد كان يبدو وكأنه كلّما جُرِح جرحاً جديداً ازداد قوة ومناعة ؛ ولكنَّ عدوه (الأسد الرهيص) الذي سَل عنترةُ عينيه فعَمي ، بعد أن تكرَّر غدره بعنترة كلما أسره وصفح عنه – يتعقَّب عنترة مستعيناً بحاسة السَّمع التي أرهفِت عنده بعد فقده لبصره ، حتى دخل وراءه دَغَلاً كان عنترة يتخلَّص من مائه فيه ، فصوَّب الأسد الرَّهيص سهمه إلى مخرج الماء مستعيناً بسمعه ، وأطلق السَّهم ، فأصاب عنترة الإصابة التي قضَتْ عليه . راجع الأجزاء الأخيرة من سيرة عنترة بن شداد .

(١٤) تكثُر هذه (الوحدة) الشَّعبية في الحكايات الخرافية العربية ، سواء منها ذات الأصول الجزيريّة أو ذات الأصول الفرعونيّة أو البابليّة أواليمنيّة ، حيث يَطلب الملك من البطل الذي يريد أن يُثبت جدارته بابنته مهراً معجِزاً ؛ ولكنه يرتبط بمرض معيَّن أصاب الملك أو الأميرة التي يحبُّها البطل ، ولإحضار هذا المهر يمرّ البطل بمهالكَ كثيرة ؛ ليعود بالمهر المطلوب وقد أثبت جدارته . وقد أثَّرت هذه الحكايات في ألف ليلة وليلة ، وفي سيرة علي الزيبق بالذات .

(١٥) راجع الجزء الخاصَّ بالأميرة جيزة والفتيات اللاتي أسرهن الجنِّي في سيرة سيف بن ذي يزن .

(١٦) راجع التِّيجان لوهب بن منبه ، وانظر قصة الجليلة وحسّان اليماني في سيرة الزير سالم .

(١٧) راجع المجلد الأول من سيرة عنترة بن شدّاد .

(١٨) راجع السّيرة النّبوية لابن هشام ، وراجع نهاية الأرب للنُّوَيري ، وراجع رواية فريد أبو حديد الوعاء المرمريّ .

(١٩) راجع في بلاد السِّندباد للمؤلف ، وراجع حكايات جرَتْ في عُمان، طبعة وزارة التراث القوميّ والثقافة العُمَانيّة .

(٢٠) جـ ١ سيرة حمزة البهلوان وما بعدها .

(٢١) راجع حكاية موسى في العرائس ، وقصص الأنبياء للثعالبي ، وراجع الجزء الأول من سيرة علي الزيبق المصريّ ، وراجع الجزء الأول من سيرة سيف بن ذي يزن .

(٢٢) راجع الفصل السّابق من هذا الكتاب .

(٢٣) وستجد هنا تكراراً لحكاية موسى الذي تربّى في قصر فِرعون .. راجع قصة فرعون وموسى في القرآن الكريم ، وكتب التفاسير ، وقصص الأنبياء للثعالبي .

(٢٤) راجع سيرة عنترة بن شدّاد ، وراجع فن كتابة السيرة الشعبية لفاروق خورشيد ومحمود ذهني .

(٢٥) راجع في بلاد السندباد للمؤلّف .

(٢٦) راجع السيرة النبوية لابن هشام ، وراجِع أخبار ملوك اليمن لعُبيد بن شَرِيَّة الجرهميّ .

(٢٧) راجع بين الحبشة والعرب لعبد المجيد عابدين ، وراجع مقدمة رواية سيف بن ذي يزن للمؤلف .

(٢٨) راجع مقدمة عالم الأدب الشعبي العجيب للمؤلف .

(٢٩) راجع مقدمة رواية سيف بن ذي يزن للمؤلف .

(٣٠) الذي لا شك فيه أننا نحتاج إلى هذه التسمية لنحلَّ المشكلة القائمة في مواجهة رجال التاريخ والأدب بعامة ، والأدب الشَّعبيّ بخاصة ؛ فاصطلاح القومية العربية ربّما كان يصلح اليوم كشعار سياسيٍّ ؛ ولكنه لا يصلح لِيُطبَّق على موقف الأمة في العصور الوسطى التي نتحدّث عنها . فقد تراجعت القياداتُ العربية عن مكان الصَّدارة لا في القيادة السياسية وحسب ، وإنما في القيادة الفكرية والثقافية أيضاً . كما بدأ أبناء الشعوب التي دخلت الإسلام منذ أوائل الفتح الإسلاميِّ يبرعون في اللغة العربية وإبداعاتها ، كما بدأوا يتفقّهون في الدّين الإسلاميّ ويَفْقَهون فيه ، كما تُرِكت القيادة العسكرية لا لأبناء الشّعوب المسلمة هؤلاء ، وإنما لمجلوبين من بلادٍ أخرى لم يكن دينُهم الأصلي هو الإسلام ، ولم يكن لهم أي ماضٍ في ممارسة الحياة في ظل القيادة العربية أو الإسلامية ، كما أنهم لا يعرفون العربية أصلاً ، وبِتعلُّمهم الإسلام ودخولهم فيه أصبح هذا هو انتماؤهم الوحيد الذي يجمع بينهم وبين أبناء الشعوب التي تُكوِّن البناء الحقيقيَّ لأبناء الشعوب المسلمة ديناً ، التي اتَّخذت العربية لغة من أزمنه قديمة ، أي منذ الفتح الإسلاميِّ . كما أن ظروف العصر حتَّمت أن يكون الصراع الاستعماريُّ بين أوربا والشَّرق الأوسط صراعاً دينيا إلى حدٍّ كبير ، وكأنها مواجهة بين الصَّليبيِّين والمسلمين ؛ ومن هنا كانت حتمية ظهور ما يُمكن أن نسمِّيه بالقومية الإسلامية ؛ ليفسر لنا هذا المصطلح حقيقة التّكوين التي سادت الوجودَ الفكريَّ للمنطقة في هذه المرحلة .

(٣١) راجع المجلد الأول من سيرة الظاهر بيبرس ، فقد توقَّفت السيرة كثيراً عند مرحلة جَلْب مجموعة بيبرس وأيبك وقُطُز وزملائهم ، وكيفية تمرينهم ، وإيصالهم إلى مَنِ اشتروهم من مماليك الملك الصالح ، أو إلى الملك الصالح نفسه .

(٣٢) راجع النجوم الزاهرة لابن تغري بردي .

(٣٣) راجع المصدر السابق ، وراجع ابن الأثير والمقريزي .

(٣٤) راجع المصادر السابقة .

(٣٥) نفس المصادر السابقة .

(٣٦) راجع النجوم الزاهرة لابن تَغْري بَرْدي .

(٣٧) راجع السيرة الشعبية للظاهر بيبرس في أجزائها الأولى والوسطى .

(٣٨) المقصود هنا هو الحجُّ السَّنويُّ الذي كان المماليك يحتفون به احتفاء كبيراً ، ونظرة في ابن تغري بردي عن طلعة الحجّ عند أمهات المماليك تكشف عن الأهمية البالغة - التي كان المماليك يؤمنون بها - لهذا الطَّقس الدّينيّ الذي تحوَّل عندهم إلى احتفاليَّة رسمية وشعبيَّة معًا ، وكان بعضهم يأخذ شجراتِ الخضروات والفاكهة مزروعةً في أصُص على الجمال ، كما كان بعضهم يستورد الثَّلج من جبال لبنان ليصحبه في طريقه ، كما أن الأموال التي كانت تُعَدُّ لإنفاقها على (فقراء الحَرَمَيْن) كانت من الضَّخامة والبَذخ بشكل مُلفِتٍ ؛ بحيث كانت هذه الزيارات في الحقيقة تمثِّل نزحًا سنويا لأموال مصر والشام ؛ لِتُنفق في هذه الرحلة ، التي غدت تقليداً عند كلّ السلاطين والأمراء المماليك .

(٣٩) راجع ابن تَغْري بردي في الجزء التاريخيّ الخاص بإعادة الخلافة العباسية في حديثه عن الظاهر بيبرس وسنوات حكمه ؛ ولكننا نقف أكثر عند سيرة الظاهر بيبرس الشَّرعية ، حيث سنجد أن كُتّاب السيرة جعلوا هذا الموضوع شُغْلَهم الشاغل في نسجهم الروائي للأجزاء الأولى من السيرة . فقد جعلوا من الأكراد - وهم هنا يعنون الأيوبيين - أصحابَ فضلٍ أساسيٍّ في إنقاذ الخليفة العباسيّ من التَّتار ، وفي إطار النَّسيج الروائيِّ أضافوا أفعالاً خارقةً لكبيرهم صلاح الدين ، وجعلوا الخليفة العباسيَّ - تقديراً لدوره ورجاله في إنقاذ الخلافة - يعطيه تفويضاً بالحكم والسَّلطنة ، وهذا التَّفويض ينتقل بعد ذلك إلى الملك الصالح أيوب الذي يتولّى سلطنة مصر ومعه تفويضٌ شرعيٌّ من الخليفة

العباسي . والسيرةُ لا تكتفي بهذا ؛ بل تقدّم في نسيج روائيّ مشوّق قصة شجرة الدر ، وحصولها هي الأخرى من الخليفة على تفويض كتابيٍّ بحكم مصر ، فهي – إذاً – ملكة شرعية بحكم هذا التّفويض ، بل ويذهب المؤلفون للسيرة إلى جَعْل شجرة الدر أختاً للخليفة أو ابنة له او ابنة له بالتّبنّي (وهذا أرجح الأقوال والله أعلم) . راجع المجلد الأول من سيرة الظاهر بيبرس .

(٤٠) بعد فترة من حكم سلاطين المماليك الأقوياء تحوّل نفوذ السلاطين إلى مسألة شكلية بحْت ، وأصبح وزراؤهم يحكمون باسمهم ، وهم لا يملكون من السُّلطة إلا معنى الشّرعية ؛ فأصبح في البلاد خليفة شكليٌّ ، وسلطان شكليّ ، والذي يحكم بالفعل واحدٌ أو اثنان أو ثلاثة من أقوياء المماليك ، يدور بينهم دائماً صراعٌ مُهلِك على النفوذ والمال والسلطة . والسُّلطان يَرْقُب كل هذا وهو في رعب حقيقيٍّ مما يجري ؛ فقد ينتهي الأمر بقتله هو ؛ إذ يتنازع الكلُّ على السيطرة عليه ، وَ وضْعِه تحت نفوذهم . راجع في هذا المقريزي وابن تغري بردي وابن إياس .

(٤١) راجع الظاهر بيبرس لعبد الحميد يونس .

(٤٢) راجع السيرة الشعبية العربية طبعة دار المعارف للمؤلف ، وراجع له أيضا أضواء على السيرة الشعبية طبعة هيئة الكتاب ودار اقرأ .

(٤٣) راجع التّعقيب على ابن كثير في كتاب الرواية العربية : عصر التّجميع للمؤلف .

(٤٤) قصة سيرة ذات الهمة (دراسة مقارنة) للأستاذة الدكتورة نبيلة إبراهيم .

(٤٥) هذا الكتاب رغم أنه يرد ضمن كتب التاريخ إلا أنه في الحقيقة تَجْميع للحكايات الخرافيّة والروايات الشّعبية التي وردت عن مرحلة حروب الدّولة الإسلامية مع البيزنطيّين ، وهو ممتلئ إلى حدِّ الثّروة بكنوز من هذه

الحكايات ، لو التفت إليها المبدعون المحدثون لقدّموا لنا أعمالاً روائية ثريّة بالعطاء ، والكشف عن مرحلة من أخطر وأهم مراحل تكوُّن الحضـارة الإسلامية . والكتاب لم يكتفِ بأحداث فتوح الشام ؛ بل هو قدِ اهْتم بالفتوح في مصر ، و وقف وقفة روائية رائعة عند (فتوح البَهْنَسا) في مصر . وقد ضمَّ بهذا أصول كتاب (فتوح البهنسا) الذي ورد منفصلا في طبعة مستقلة بعد هذا ، واهتمّ به كثيرون من الدارسين المصريين والعرب . وظنوا أنهم اكتشفوا مخطوطاً فريداً ، وهو في الحقيقة وارد بكامله في هذا الكتاب .

(٤٦) عُرِفت النِّساء الفارسات منذ التاريخ القديم ، ودخَلْنَ في المأثور الشَّعبيِّ لشعوب كثيرة ، وربما كُنَّ امتداداً للمجتمع الأميّ ، الذي كان يجعل إلهه هو الأم ، ويدير حياته ، كمجتمع النحل ، على هذا الأساس ؛ فالأم هي محور القبيلة ، وهي التي تملك كل شيء ، وهي التي تطرد أو تقتل الرجال غير العاملين ، أو الزائدين عن حاجة القبيلة ؛ ولكن هذه الظاهرة برزت في آداب شعبية فينيقيّة وبابليّة قديمة ، وتبلورت في حكاية مدينة النساء ، أو المدينة التي تحكمها فارساتّ مقاتلاتّ يمنعْنَ دخول الرِّجال إليها . وقد ظهرت هذه المدينة في سيرة سيف بن ذي يزن في المجلد الثّاني في الحديث عن الثّوب الرّيش ، ورحلته إلى جزيرة البنات ؛ ولكنها في الأدب الأوروبيِّ أخذت حجماً أكبر من هذا كثيراً ، وسُميت النساءُ المقاتلات بالنِّساء الأمازونيّات ، أو الفارسات الأمازونيّات . وترجع هذه التّسمية إلى نهر الأمازون والهنود الحُمْر ، فقد فوجئ الأسبانُ غُزاة القارة الأمريكيَّة ، بفرسانٍ عتاة مهرة في استعمال السَّيف والرُّمح ، يركبون الخيل وشَعْرُهم الطويل يتطاير حولهم ، ولا ذقونَ لهم، فظنّوهم نساءً محارباتٍ ، وأطلقوا عليهم اسم الأمازونيات ، وهم في الحقيقة فرسانُ الهنود الحمر الذين يعيشون في هذه المنطقة ، والذين استبسلوا في الدفاع عن أرضهم إلى حدِّ فنائهم الكامل .

(٤٧) يلعب غَصوب ، وغيره من أولاد عنترة دوراً رئيسيا في سيرة عنترة ؛

إذ هم دائماً المقابل الموضوعيٌّ للبطل ، ثم هم بعد موته امتدادٌ لوجوده ولمعركته في سبيل تذليل الأرض العربية لكل مكوِّناتها المختلفة من عرب وأحباش وروم ؛ ليكونوا في جيش الرَّسول حين تبدأ الدعوة المحمدية (راجع في هذا الأجزاء الأخيرة من سيرة عنترة بن شدّاد ، وبالأخص ما جاء بها من عطاء روائيٍّ حول غَصوب والغَضبان وعُنيترة .)

(٤٨) راجع المجلد الأول من سيرة ذات الهمة والأمير عبد الوهاب ، وراجع قصة الملك النعمان في ألف ليلة وليلة .

(٤٩) أدانتِ التَّعاليم الإسلامية هذا الموقف بوضوح ، ومنعتَ وأدَ البنات وحرَّمته . يقول تعالى في سورة التَّكْوير الآيات ٨ ، ٩ : ﴿ وَإذا الْموءودَةُ سُئِلَتْ. بِأيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ .﴾

(٥٠) راجع حكايات الجواري في ألف ليلة وليلة ، وخاصة حكاية تودُّد الجارية ، وراجع ألف ليلة وليلة للدكتورة سهير القلماوي .

(٥١) رَكَّز القساوسة في العصور الوسطى على دَنَس المرأة ، حتى اعتبرها بعضُهم (زكيبةً من الدَّنس) وحتى عُدْنا إلى عصور وَأدِ البنات من جديد ، لا خوفًا من إملاق ؛ وإنما خوفًا من الفتنة ، وظهر الحِجابُ بصورة مركَّزة ، كما ظهرت دعوى أن خلاص المرأة من دَنَسِها إنما يكون بأن تكون زوجة يسوع ، أي تدفن نفسها و وجودها وأنوثتها في الدير .

(٥٢) لاحظ مَوْجة النِّقاب النابعة من عمق البَداوة المختلفة وأثرها في الحياة المعاصرة .

(٥٣) راجع أضواء على السيرة الشعبية للمؤلف ، الفصل الخاص بذات الهمة ، وراجع الدِّراسات المتعددة التي تعرضت للموضوع ، وتأثَّرت بهذه الدراسة دون إحالة علمية وموضوعية إليها .

(٥٤) راجع النّجوم الزاهرة لابن تغري بردي ، وراجع نهاية الأرب للنويري،

وراجع المقريزي وابن إياس وغيرهما .

(٥٥) راجع المجلد الثالث في ألف ليلة وليلة .

(٥٦) راجع الفصل الأول من هذا الكتاب .

(٥٧) راجع دراسة الدكتور رجب النجار عن أدب الشُّطار والعيّارين .

(٥٨) راجع ألف ليلة وليلة المجلد الثالث .

(٥٩) راجع فن كتابة السيرة الشعبية للكاتب والدكتور محمود ذهني .

(٦٠) المرجع السابق .

(٦١) راجع أضواء على السيرة الشعبية للمؤلف ، والسيرة الشعبية العربية له .

(٦٢) راجع مقدمة سيف بن ذي يزن (الرواية للمؤلف) وكذلك أضواء على السيرة الشعبية ، وعالم الأدب الشعبي العجيب . -

(٦٣) يتمثّل هذا في سيرة الظاهر بيبرس بأجلى مظاهره .

(٦٤) عُروة بن الوَرْد أو عُروة الصّعاليك من الشُّعراء الذين اهتمت مصادر الأدب الجاهلي بشعرهم وأخبارهم . وكان عروة مشهوراً بِغَزَواته الجَسور ، التي كان يوزّع غنائمها على من انضمّ إليه من فقراء العرب وصعاليكهم . وقد حرصت سيرة عنترة بن شدّاد على رسم لقاء روائيٍّ بين عنترة وعروة وصعاليكه، ينتهي بانضمام عروة إلى عنترة ليغدو (رُوائيا) من رجال عنترة وفرسانه .

(٦٥) راجع المجلد الأول من سيرة حمزة البهلوان .

(٦٦) (ص ١٨) مجلّد سيرة حمزة البهلوان ، الطبعة الشعبية .

(٦٧) راجع المجلد الأول من سيرة ذات الهِمَّة .

(٦٨) اسم السيرة الكامل (سيرة الأميرة ذات الهمة و ولدها الأمير عبد الوهاب والأمير أبو محمد البطال وعقبة شيخ الضّلال وشو مدرّس المحتال .)

فلم يرصد اسم البطلة فقط ؛ وإنما وقف عند البطل الابن وهو عبد

الوهاب ، والبطل المساعد وهو أبو محمد البطال ، كما ذكر الأبطال الشّريرين في السيرة ، وهما : عُقْبة شيخ الضّلال ، وشو مدرس المحتال ؛ مما قد يَعني أن لكل اسمٍ من هذه الأسماء رصيدَه الشعبيَّ في الحكايات الخرافيّة المتداولة في ذلك الحين .

(٦٩) راجع فجر الإسلام لأحمد أمين ، وتاريخ الإسلام السياسيّ لحسن إبراهيم حسن .

(٧٠) راجع حديث الأربعاء للدكتور طه حسين ، وفجر الإسلام لأحمد أمين ، وكتاب تطور الغزل للدكتور شكري فيصل .

(٧١) راجع ديوان مجنون ليلى ، وديوان جميل شاعر الحب العذريّ تحقيق الدكتور حسين نصار ، وراجع قيس ولبنى : شعر ودراسة للدكتور حسين نصار ، وراجع شعر أبي العتاهية .

(٧٢) راجع الظاهر بيبرس لعبد الحميد يونس .

(٧٣) المصدر السابق .

(٧٤) راجع دراسة شوقي ضيف عن المقامات ، وراجع دراسة الدكتور مصطفى الشكعة عن بديع الزمان الهمذاني .

(٧٥) نقصد هنا جحا ، وقد تناوله الأستاذ العقّاد في دراسة قَيِّمة ، وراجع أيضا عالم الأدب الشعبي العجيب للمؤلّف .

(٧٦) راجع الأغاني في أخبار أشعب .

(٧٧) راجع كتاب أخبار سيبويه المصريّ ، وراجع أيضا عالم الأدب الشّعبي العجيب .

(٧٨) راجع كتاب الأمثال للميداني ، وراجع كتاب أخبار النَّوكى والحمقى والمغفَّلين ، وراجع كتاب دكتور شوقى ضيف الفكاهة في الأدب العربي .

(٧٩) راجع فتوح الشام للباقِلاني .

(٨٠) راجع فجر الإسلام لأحمد أمين ، وتاريخ الإسلام السياسي لحسن إبراهيم حسن ، ونهاية الأرب للنُّويريّ ، والنجوم الزاهرة لابن تغري بردي .

(٨١) راجع أخبار سيبويه المصري ، وراجع أخبار جحا .

(٨٢) المقصود هنا : هو سيرة سيف بن ذي يزن وسيرة علي الزيبق .

(٨٣) المقصود هنا : سيرة ذات الهِمّة وسيرة الظاهر بيبرس .

(٨٤) ملوك هذه الدُّويلات تعاونوا في أحيان كثيرة مع الصَّليبيِّين ضدَّ الخلافة الإسلامية ، وبعضهم مهَّد لغزو التَّتار لقلب الأمة الإسلامية . راجع في هذا ابن تَغْري بردي والمقريزي وابن الأثير ، وابن إياس .

(٨٥) راجع أضواء على السِّيَر الشعبية ، وراجع السِّير الشعبية ، وراجع السِّيرة الشَّعبية العربية ، وراجع عالم الأدب الشَّعبيِّ العجيب للمؤلِّف ، وراجع الفصل الأول من هذا الكتاب .

الفصل الرابع

(١) راجع الحكاية الخرافيَّة لدير لاين ، وراجع عالَم الفولكلور لالكسندر كراب ، وراجع أشكال الإبداع الشَّعبيّ لنبيلة إبراهيم ، وراجع مؤلَّفات عبد الحميد يونس ، والقصة العربية لمحمود ذهني ، وعالم الأدب الشَّعبيّ العجيب للمؤلِّف .

(٢) راجع رحلات جليڤر لسويفت .

(٣) راجع رحلة إلى القمر لويلز .

(٤) رحلات جليڤر وعوالم العمالقة والأقزام توجد بصورة واضحة في رحلات التَّبابِعة لاكتشاف العالم ، وراجع في هذا التّيجان لوَهْب بنِ منبّه .

(٥) الصّورة نفسُها متكرِّرة في سيرة سيف بن ذي يزن ، وفي ألف ليلة في حكايه المفتاح الذي يفتح على أربعينَ بابًا إلا بابًا ، فإن فتحه البطل دخل إلى

أعماق الأرض ، في رحلة رهيبة وثَرِيَّة ، وأبرزها رحلةُ بلوخيا في ألف ليلة وليلة .

(٦) راجع حكاية طاقية الإخفاء في سيف بن ذي يزن ، وشبيهاتها في ألف ليلة وليلة .

(٧) في ألف ليلة وليلة حكاية البُحيرة المسحورة ، وأبرز ما فيها أن جِنِّيَّةً تخترِق جدران المطبخ الذي تَقْلي فيه الجارية السّمك ، وتخاطب السَّمك في المِقْلاة ، فينتفض حيا مِنَ المقلاة ويَتْبع الجنِّيةَ عبر الجدران ، ويُغْمى على الجارية التي يتكرَّر معها هذا الموقف في كل ليلة يُحضِر فيها الصياد السَّمك من البحيرة المسحورة إلى الملك .

(٨) يَدْخُل عبد الله البحريّ عالَم البحر السِّحريِّ مع عروس البحر ، ويعيش في هذا العالم إثْرَ تكحيل عينيه بِكُحْلٍ معيَّن ، وهناك يعيش عالم البحار وأعماق البحار الممتلئة بممالك شبيهة بعالم البَرّ ، وأهل البر ، حيث تدور المعارك ، وتعيش الفِتَن تماماً كعالم البرّ ، وهو – هذا العمل – رؤية من الخيال العلمي متقدّمة جِدا على العمل المعاصر ، وأكثر خِصْبًا وثراءً منه .

(٩) راجع الغصن الذهبيّ لفريزر .

(١٠) المصدر السابق .

(١١) راجع الفصل الثاني من هذا الكتاب .

(١٢) راجع نفس الفصل والهوامش المتعلقة به .

(١٣) تتكرَّر هذه الظاهرة في سيف بن ذي يزن بكلِّ صورها المختلفة ، من الدَّلْك على اللوح المرصود ، إلى حرق الشَّعرات التي يظهر الجنيُّ على أثرها ، وهي تحتاج – في الحقيقة – إلى دراسة متأنّية ومتخصّصة في هذه الظاهرة ، وما تحويه من تكرارٍ بصورٍ مختلفة ، وإن كانت تؤدّي كلُّها إلى نفس الظاهرة .

(١٤) راجع هوامش الفصل الثاني من هذا الكتاب .

(١٥) في سيرة سيف بن ذي يزن معركةٌ رهيبة بين السَّحَرة والحكماء ، أو بين السِّحْر الشِّرير والسِّحْر الخيِّر ، أو بين السَّحَرة الكفار والسَّحَرة المؤمنين .

(١٦) في سيف بن ذي يزن تقوم بمهمَّة الرحلة عبر السماء للبطل شخصيَّتان : إحداهما حُرَّة ، وهي أخته الجنِّية عاقصة ، وهي أخته بالرَّضاع ، إذ اختطفته أمُّها وهي في المَزِيَرة لتربية ثلاث سنوات كاملة مع طفلتها الرَّضيعة عاقصة . والثانية – هي شخصيةُ الجنِّيِّ عَيْروضَ المأسور داخل اللوح المَرْصود الذي يحصل عليه سيف بن ذي يزن ، ويتحكَّم بواسطته في عيروض ؛ فيسخِّره بِحَمْله عبر المكان والزمان إلى أيِّ مكان يريد أن يصل إليه .

(١٧) راجع علي الزيبق ، وحكاية صندوق التّواجيه الذي ذهب إلى الجزيرة المسحورة للحصول عليه ؛ ليثبت جدارته بأن يكون أحدَ المقدَّمين في مصر .

(١٨) إلى جوار قُدرات عاقصة وعيروض في سيرة سيف بن ذي يزن ، هناك الثَّوب الرِّيش الذي ترتديه البناتُ فَيَعُدْنَ إلى جزيرتهن طائراتٍ بسرعةٍ مذهلة . ولسيف في هذه الحكاية مغامرةٌ هامة يُرجع إليها في السيرة الشعبية نفسها ، أو في مغامرات سيف بن ذي يزن للمؤلف .

(١٩) هذا موضوع هامٌّ ، ويحتاج إلى دراسة مستقلة ؛ فموضوع تحوُّل الكائنات من صورة إلى صورة مرتبط أساساً بعلم الكيمياء ، الذي يحوِّل المواد الصُّلبة إلى غازات ، والغازاتِ إلى سوائل والعكس . هو علمٌ عرفَتْه المعابد القديمة ، واستعملته في إثبات قواها السِّحْريَّة ، وخاصّةً المعابد المصرية القديمة والكهنة الذينَ ادَّعَوا أنهم يحوِّلون الرِّصاص إلى ذَهب ، وحتى حين انفصل علمُ الفلسفة عن المعبد ، ظلَّ حُلْم الفلاسفة هو تحويل النُّحاس إلى ذهب ، وظل هذا الحُلم يسيطر على أفكار الناس حتى القرون الوسطى في أوربا ؛ ولكنَّ التَّحوُّل من شكل إلى شكل ظل شاغلاً لفكر البشرية فترة طويلة ، وفي

الحكايات الشَّعبية يتمكَّن السِّحر من تحويل الإنسان إلى حيوان بذاته ، و تحويله إلى نصف إنسان ونصفِ صَخْر ، وتَردَّد هذا بكثرة في ألف ليلة وليلة .

(٢٠) راجع المجلد الأول من ألف ليلة وليلة ، وراجع حكاية الأخوين الفرعونيَّة .

(٢١) راجع المجلد الأول من سيرة الظاهر بيبرس وحكايته عن حجِّ الملك الصالح أيوب (بالخَطْوة) في الحجاز ، وهو لا يزال يظهر أمام الناس في القاهرة.

(٢٢) هذه ظاهرة متكرِّرة في سيرة سيف بن ذي يزن ، وكذلك هي ظاهرة متكرِّرة في حكايات كثيرة من ألف ليلة وليلة .

(٢٣) هذه القصة لا توجد في الليالي العربية ، وإن وجِدت في ليالي جالان الفرنسية ، والواضح أنه أدخلها على مجموعة الليالي من مخطوطاتٍ هنديَّة عثر عليها بالعربية ؛ فأضافها إلى الليالي .

(٢٤) يُرجَع إلى الفصل الثاني من هذا البحث وهوامشه .

(٢٥) نفس الموقف الموجود في البساط السِّحريِّ ، فقصة الحصان المركَّب بالحكمة لا توجد في الليالي العربية ، وإن وجدت في نسخة جالان الفرنسية .

(٢٦) لم يعرفِ الشَّرق البنورة المسحورة ؛ ولكنه عرف بديلاً لها هو المرآة المسحورة ، واختصّت الآداب الشَّعبية الأوربية بحكاية البنّورة المسحورة ، وإن كان تطويرٌ لها قد حدَث في سيرة علي الزيبق ، في الحديث عن صندوق التّواجيه والجزيرة المسحورة ، والكهف المطَلسم . راجع سيرة علي الزيبق الشَّعبية ، وراجع ملاعيب علي الزيبق للمؤلِّف .

(٢٧) تظهر المرآة المسحورة بشكلٍ فَعّال في سيرة الزِّير سالم . وتُنسب المرآة إلى اليمن ، إلى الملك حسّان اليمانيِّ التُّبَّعِيِّ الذي استولى على الشّام ، وحمَل معه هذه المرآة التي يَسْتولي عليها كُلَيْب بعد قتله لحسان اليمانيِّ ، ثم تنتقل إلى الزّير لِيضعَها في قَصرِ الجَماجم . راجع سيرة الزِّير سالم .

(٢٨) راجع حديث النُّويْري في نهاية الأرب عن العِرافة والقِيافة ، وراجع مروج الذهب للمسعوديّ .

(٢٩) راجع التّيجان لوَهْبِ بن منبه في نهاية قصة الجرهمي التائه .

(٣٠) راجع سيف بن ذي يزن وألف ليلة وليلة ، والظاهر بيبرس في الجزء الخاص بملاعيب شيحة جمال الدين .

(٣١) راجع المسعوديّ ، وراجع - أيضاً - كتاب عجائب بلاد الهند من تحقيق يوسف الشاروني .

(٣٢) راجع ألف ليلة ومغامرات السِّندباد ، وراجع المسعودي في مروج الذهب ، وحكاياته عن عجائب البحار ، وحكايات القباطنة ورجال البحر .

(٣٣) راجع مغامرات السِّندباد ، وراجع في بلاد السندباد للمؤلف .

(٣٤) راجع حكاية عبد الله البحريّ وعبد الله البِريّ في ألف ليلة .

(٣٥) راجع ألف ليلة وليلة ، وراجع سيف بن ذي يزن .

الفصل الخامس

(١) راجع كتاب فنّ الشعر للدكتور محمد مندور .

(٢) راجع المصدر السابق .

(٣) السيرة الهلالية هي السّيرة الشّعبية الوحيدة التي كُتِبت كلُّها شعراً ، وشعراً عاميا ارتبط كل الارتباط بالحفظة والرُّواة من الشُّعراء المرتَجِلين ، وبالذات شعراء الصّعيد المصريّ . وهذا يُعطي السيرة الهلالية وضعاً خاصا بالنسبة للسير الشّعبية العربية ؛ وبالنسبة لأدب السّيرة الشعبية على وجه الخصوص .

(٤) بالذّات في التّغريبة الهلاليّة .

(٥) هناك سِيَرٌ شعبية واضحٌ دخولُها الكامل في ألف ليلة ، كسيرة ذاتِ الهمة في حكاية الملك النعمان وعلاقتها بِالصَّحْصاح بطل السيرة في ذات الهمة في أجزائها الأولى ، وكحكاية أبي محمد الكسلان ، وعلاقتها المباشرة

بسيرة ذات الهمة وبطلها المساعد أبي محمد البطال .

(٦) راجع دراسة الدكتور عبد العزيز الأهواني عن صور الشعر العربيّ العامِّيّ ، وخاصة في الأندلس .

(٧) راجع السيرة الشّعبية العربية ، والسير الشعبية ، وعالم الأدب الشعبيّ العجيب للمؤلف .

(٨) راجع الرواية العربية : عصر التّجميع للمؤلف .

(٩) راجع الأصول الأولى للرواية العربية للمؤلف .

(١٠) راجع الإتقان للسيوطي .

(١١) راجع الرواية العربية : عصر التجميع للمؤلف .

(١٢) راجع الجذور الشعبية للمسرح العربي للمؤلف .

(١٣) راجع الفهرست لابن النديم .

(١٤) راجع عالم الأدب الشعبي العجيب للمؤلف .

(١٥) المصدر السابق .

(١٦) راجع مروج الذهب للمسعودي ، وراجع نهاية الأرب للنُّويري .

(١٧) راجع نهاية الأرب للنويري .

(١٨) راجع أخبار ملوك اليمن لعُبيد بن شَرِيَّة الجُرهُمي .

(١٩) هنا سنحظى بمجموعة من الشعر التي تُقارب الرَّصيد الملحميّ لأحداث ملوك التّبابعة .

(٢٠) راجع في الرواية العربية : عصر التّجميع .

(٢١) راجع كتاب التّيجان لوَهْبِ بن منبه .

(٢٢) المرجع السابق .

(٢٣) راجع أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شرية .

(٢٤) راجع التيجان لوهب بن منبه ، وراجع عالم الأدب الشعبي العجيب للمؤلف .

(٢٥) راجع الرواية العربية : عصر التجميع للمؤلف .

(٢٦) راجع القصة في الأدب العربي القديم للدكتور محمود ذهني .

(٢٧) راجع سيرة عنترة للدكتور محمود ذهني .

(٢٨) راجع سيرة عنترة بن شداد ، وسيرة ذات الهمة ، وسيرة حمزة البهلوان ، وسيرة الزير سالم .

(٢٩) سيرة عنترة بن شداد .

(٣٠) المصدر السابق .

(٣١) سيرة ذات الهمة .

(٣٢) سيرة سيف بن ذي يزن .

(٣٣) سيرة الظاهر بيبرس .

(٣٤) أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شرية الجرهمي .

(٣٥) سيرة عنترة بن شداد .

(٣٦) المصدر السابق .

(٣٧) المصدر السابق الجزء التاسعَ عشرَ .

(٣٨) سيرة ذات الهمة .

(٣٩) سيرة سيف بن ذي يزن .

(٤٠) راجع دراسات الأبنودي وأحمد شمس الدين الحجاجي عن الهلالية .

(٤١) راجع السيرة الهلالية .

(٤٢) سيرة الظاهر بيبرس .

(٤٣) سيرة سيف بن ذي يزن .

(٤٤) سيرة الظاهر بيبرس .

(٤٥) سيرة عنترة بن شداد .

(٤٦) المصدر السابق .

(٤٧) سيرة الظاهر بيبرس .

(٤٨) سيرة سيف بن ذي يزن .

(٤٩) سيرة الظاهر بيبرس .

(٥٠) انظر الحِكمة في الشعر العربيّ للدكتور محمد عويس .

(٥١) انظر الرواية العربية : عصر التّجميع للمؤلف .

(٥٢) راجع فن كتابة السيرة الشعبية للمؤلف والدكتور محمود ذهني .

(٥٣) سيرة سيف بن ذي يزن .

(٥٤) سيرة الأميرة ذات الهمة .

(٥٥) سيرة سيف بن ذي يزن .

هذا الكتاب

يكشف عن وجه السيرة الشعبية : بوصفها فنا أدبيا متميزاً ، له أصوله التي يرتكز عليها ، وقواعده التي ينطلق منها ،وغاياته الفنية والاجتماعية التي يهدف إليها ، واتصاله الوثيق بالإبداع الدرامي المعاصر ، وأدب الخيال العلمي .. مما يُفرده عن الانضواء تحت لواء الأدب الشعبي بالمعنى العام المتوارث .

أدبيات

١- الأدب المقارن
٢- أدب الرحلة
٣- المدائح النبوية
٤- أدب السيرة الذاتية
٥- علم اجتماع الأدب : مقدمة
٦- الأدب الفكاهي
٧- المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم
٨- فن الترجمة
٩- الصورة الفنية عند النابغة الذبياني
١٠- النموذج الإنساني في أدب المقامة
١١- الفكاهة عند نجيب محفوظ
١٢- أدب السيرة الشعبية

ترمي سلسلة « أدبيات » ، في كل كتاب يصدر فيها ، إلى معالجة موضوع أو قضية أدبية معالجة عامة شاملة يفيد منها القارئ العام والقارئ المتخصص . والسلسلة في مجموعها تمثل موسوعة أدبية متكاملة ، ولا تقتصر في تناولها للموضوعات على الأدب العربي فحسب ، بل تتجاوزه إلى الآداب غير العربية . والسلسلة وصفية ، تعنى أساساً بتعريف القارئ بالموضوع ، وتنأى عن الأحكام القاطعة في القضايا الأدبية الجدلية أو الحافلة بالخلافات .


9771601458

يطلب من : **شركة أبو الهول للنشر**

٣ شارع شواربي بالقاهرة ت: ٣٩٣٥٦٠٨ ؛ ٣٩٢٤٦١٦

١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات ، الإسكندرية ت: ٤٩٢٤٨٣٩